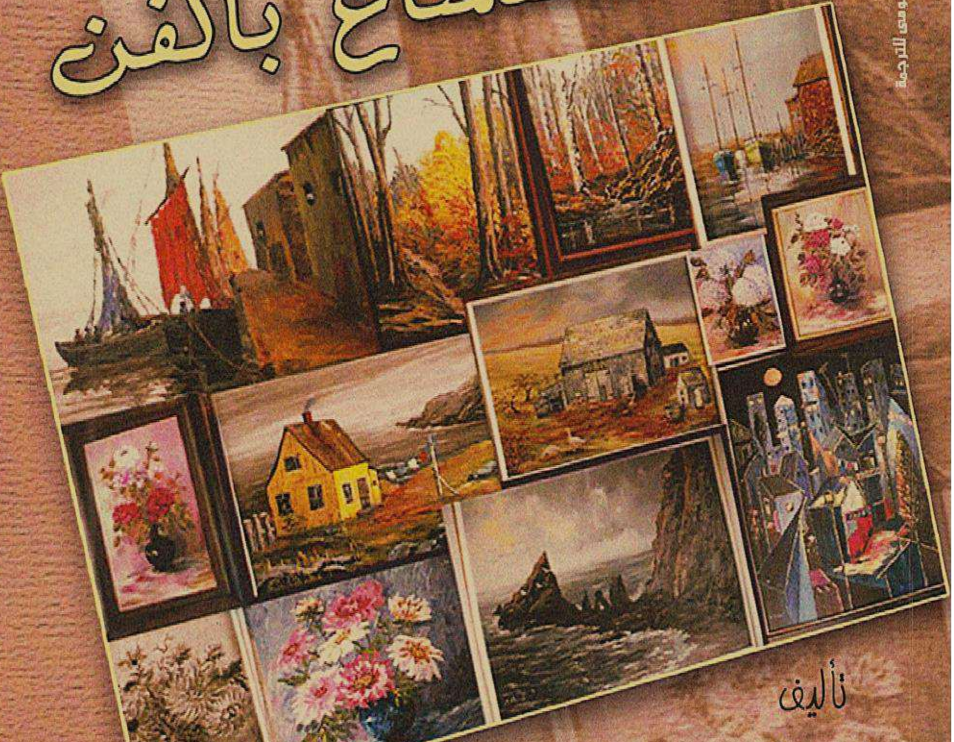
المركز القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة

فن الاستمتاع بالفن



تأليف

فيليب مكماهون

ترجمة

أسامة الجوهرى

مراجعة

محسن شعلان

1454

فن الاستمتاع بالفن

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1454
- فن الاستمتاع بالفن
- فيليب مكماهون
- أسامة الجوهرى
- محسن شعلان
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

The Art of Enjoying Art

By A. Philip Mcmahon

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

EL Gabalaya st. Opera House، El Gezira، Cairo

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

فــن الاستمتاع بــالفن

تـــأليـــف : **فيـــليب مكماهون**

تـــرجمــــة: أســـامة الجـــوهرى

مــراجعة : مـــحسن شـــعـــلان

2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مكماهون، فيليب

فن الاستمتاع بالفن: تأليف: فيليب مكماهون،

ترجمة: أسامة الجوهرى، مراجعة: محسن شعلان

ط ١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٣٤٨ ص، ٢٤ سم
١ - الفن - فلسفة
(أ)الجوهرى، أسامة (مترجم)
(ب) شعلان ، محسن (مراجع)
(ج) العنوان ٧٠١

رقم الإيداع ٢٠١٠ / ٤٥١٢

الترقيم الدولى: I.S.B.N 978 - 977- 479 - 901 - 3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

تقديم	9
الفصل الأول: الكلمـــات الأولـــى	15
نقطة البدء	17
الأساس المشترك	18
التعلم بالممارسة	21
طريقة الاكتشاف	25
الفصل الثانى: الفن عند مستوى الإحساس	29
١- أسلوب الخبرة العامة	31
٢- كيف نعرف الأحساس	32
٣- الفن ونشاط الأعصاب	33
٤- حاسة الإبصار أو الرؤية The Sense of Vision	36
٥- فهم اللون فى الفن	39
٦- الجلاء أو المقدار النسبى: لإشراق اللون Value	42
٧- التدرج فى اللون Hue	44
٨- الكثافة أو تركيز اللون Intensity	46
٩- الرؤية والأبصار والعين	48
١٠- الضوء واللون	50
١١- الضوء والأصباغ	54
١٢- الألوان الأساسية	58
١٣- تعهد ورعاية الاستمتاع باللون	60
١٤- حاسة اللمس The Sense of Touch	64
١٥- هل حاسة اللمس أساسية؟	67
١٦- أبعاد اللمس	67
١٧- متعة اللمس ورعايته	72
١٨- ماذا ترى عندما نستخدم اللمس؟	77
١٩- حاستا الاتزان والاتجاه The Sense Of Equilibrium And Direction	80

٢٠- الاتزان والاتجاه فى الفن	83
٢١- رعاية إدراك الاتزان والاتجاه	87
٢٢- تعاون الحواس	91
٢٣- الصورة المقلوبة على الشبكية	92
٢٤- المنظور	94
٢٥- ما يختاره الفن وما يتركه من حقائق الإحساس؟	96
٢٦- الفراغ والمتعة	100
٢٧- الإحساس والنموذج	102
الفصل الثالث: الفن عند مستوى التقنية	105
١- إحساس الفنان والمعالجة البارعة	107
٢- فوائد التقنية	109
٣- عناصر التكنيك (التقنية)	111
٤- الأدوات عند استخدامها وعند عدم الاستخدام	113
٥- التكنيك والتصميم	116
٦- الفهم الخاطئ للتكنيك	118
٧- الأعمال الفنية والكلمات	120
٨- الرسم Drawing	122
٩- مواد وأدوات ومعالجة الرسم	124
١٠- الطباعة Relief Prints	126
١١- الطباعة بالحفر البارز	128
١٢- الطباعة بالحفر الغائر Intaglio Prints	129
١٣- الطبع السطحى Surface Prints	133
١٤- فن التصوير Painting	134
١٥- الألوان المائية Water Color	135
١٦- الجواشى	135
١٧- الفريسكو Fresco	136
١٨- التمبرا Tempera	137

١٩- التصوير الزيتى Oil Painting 138
٢٠- فن النحت Sculpture 140
٢١- مواد النحت MaterialS of Sculpture 142
٢٢- أدوات النحت Tools of Sculpture 144
٢٣- معالجة النحت Processes of Sculpture 145
٢٤- فن العمارة Architecture 147
٢٥- الرسم المعمارى أو المخطط 148
٢٦- المواد والأدوات المستخدمة فى العمارة 151
٢٧- عناصر التصميم المعمارى 152
٢٨- العمارة والهدف منها 155
٢٩- هل يزين المعمارى المبنى من الخارج 156
٣٠- الفنون الصغرى The Minor Arts 159
٣١- تقنيات الفنون 160
٣٢- التقنية والزمن 165
الفصل الرابع: الفن عند مستوى الشكل 169
١- هذا الكتاب شكل فى الأشكال الفنية. 171
٢- الكل والجزء 174
٣- الشكل والبنية 178
٤- التناسب والتناغم 181
٥- تحليل التناسب والتناغم 183
٦- كيف وماذا 188
٧- النوعية أو الإحساس 192
٨- العناصر الدقيقة أو الصغيرة فى الفن 194
٩- الشكل والمادة 196
١٠- المعنى 198
١١- الرموز والإشارات والعلامات 202
١٢- التمثيل والتصوير 207

١٣- الفرد والمجتمع 211
١٤- السبب فى الفن أو السؤال لماذا فى الفن ؟ 214
١٥- أنواع السبب 215
١٦- الخلق أو الإبداع 217
١٧- الخيال والذاكرة 219
١٨- الفن وعلم الجمال 225
١٩- طريقة واحدة لتحليل الفن 227
٢٠- بعض أنظمة علم الجمال الأولى (المبكرة) 232
٢١- بعض أنظمة علم الجمال الأكثر حداثة 234
٢٢- الفن 238
٢٣-الجمال 239
ملحق الصور 243

تقــــــديم

حبت الأقدار مصر على امتداد الحقب التاريخية المختلفة بحضارات متعاقبة، شملت الجانب الأعظم من تاريخها الطويل كما شملت تلك الحضارات مختلف ربوعها، فظهرت شواهدها تحت الأرض كما ظهرت فى مصر العليا، وظهرت في الصحراء كما ظهرت على الساحل، ولاحت آثارها فى السهول كما لاحت في الهضاب والسهوب، ويندر أن نجد بين ربوع مصر ركنًا لا يحتوى أثرًا لحضارةٍ مصريةٍ غابرة.

وكان لزامًا على كلٍ من تلك الحضارات أن تفرز فنًا يكون مرآة لفكرها، طرازًا مميزًا لها، وهو ما حمله الفنان المصرى على عاتقه، ونهض به على خير وجه، فاحتوى فكر الحضارة، وأذابها فى بوتقة إبداعه، وأفرزها أسلوبًا فنيًا، ونمطًا تشكيليًّا، ورموزًا مميزة لكل من تلك الحضارات المتعددة، تلك الحضارات التى بزغ ضياؤها منذ ما قبل التاريخ، مرورًا بالحضارة المصرية القديمة وأسراتها المتعددة، ومنها إلى العصر الأغريقى والبطلمى والبيزنطى والقبطى والإسلامى، فاستمر نتاجها الفنى ينبض بين آونة وأخرى فى هيئات متعددة من عمارةٍ ونحتٍ وتصويرٍ حتى يومنا هذا، بعد أن توارت يد الفنان التى صاغته بثت فيه من روح الخلود.

ولكن تلك الروح الفنية المتوثبة لم تلبث أن تراجعت شيئًا فشيئًا منذ نهاية العصور الوسطى، واستمرت تنزوى يومًا بعد يوم على امتداد ثلاثة قرونٍ متتالية، حتى كادت جذوة الروح فيها تخمد وذلك قبل أن تبدأ بالنهوض تارة أخرى فى صحوٍ متثاقلٍ منذ نهاية القرن الماضى، الذى استهل سنواته الأولى بنهضةٍ ثقافيةٍ شاملةٍ تمثل وجهها التشكيلى فى إنشاء مدرسة الفنون الجميلة.

وكان إنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة إرهاصًا بنهضةٍ تشكيليةٍ كبرى ظهرت آثارها على أيدى أجيالٍ متعاقبةٍ من دارسيها، الذين برز منهم عدد من الفنانين تعدى بعضهم حد المحلية وصولاً إلى العالمية، وقد سرى ذلك المد التشكيلى منذ ذلك الحين عبر سنواتٍ عديدةٍ يحفل بأعدادٍ من المبدعين حتى وقتنا الحاضر.

ولكن ذلك المد التشكيلى، وتلك النهضة الفنية، لم تواكبها نهضة أخرى على مستوى التذوق الفنى، إذ لم يحظ الفن التشيكلى باهتمامٍ مماثل من جانب الكتاب والمترجمين، وقد ترتب على ذلك أن ظلت المكتبة العربية فقيرةً إلى حد كبير فى المؤلفات والمترجمات التى تقدم الفن التشكيلى، وتعرضه على القارئ فى أسلوب منهجى مدروس.

ومن هنا تكمن أهمية هذا الكتاب الذى بين أيدينا، "فن الاستمتاع بالفن"، والذى أستطاع مؤلفه "فيليب مكماهون" أن يقدم للمتلقى أفكارًا وآراء وتحليلات شتىء تشمل وجهات نظر فنية متعددة، أوردها فى أسلوب فلسفى سلس عرّفنا من خلاله بمختلف فروع الفن التشكيلى موضحًا أساليبها، ووسائل تنفيذها، ومعايير جمالها.

كما تمكن المؤلف بأسلوبٍ ممتعٍ من تقديم دراسةٍ متكاملةٍ عن الفن التشكيلى بجميع أقسامه فى إطار متميز، بحيث لا يمكننا اعتبار مصنفه هذا مؤلفًا فى تاريخ الفن، كما لايجدر بنا تصنيفه كبحثٍ فى فلسفة الفنون، وذلك لأنه كتاب شامل يجمع بين التاريخ والفلسفة والتحليل الفنى وطرق التنفيذ التى تعرض لها الفنان قديمًا وحديثًا، وهو بذلك يفتح أمام القارئ العادى - وكذا المتخصصين - آفاقًا رحبة من التذوق والنقد الفنى.

والمؤلف - من خلال مصنفه - يسعى لأن يتعرف أكبر عددٍ من الناس على هبة الفن، وألا يبقى ذلك مقصورًا على عددٍ محدودٍ من المشتغلين به، وهو يورد

ذلك صراحةً عندما يقرر أهمية أن يكون عدد المستمتعين بالفن أكثر من عدد المنتجين له، ومن خلال هذا المنطلق يعمد النص إلى تسهيل عملية استمتاع المتلقى بالعمل الفنى، وذلك عبر مناقشته بأسلوبٍ منهجى من خلال مستوياتٍ ثلاثة: الإحساس، والتقنية، والشكل.

ويتعرض الكتاب فى فصله الثانى لتجربة الإحساس، وهى لا شك تجربة شديدة الارتباط بالعمل الفنى سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التذوق، ويناقش علاقتهما بالحواس المختلفة، وما لها من تأثيراتٍ عصبية.

ثم ينتقل إلى دراسة اللون، وتصنيفه من حيث الجلاء والتدرج والكثافة، ومعناه فى العمل الفنى وعلاقته الوثيقة بحاسة الإبصار، إضافةً إلى علاقته الوثيقة بالضوء، وهو يقدم تلك الدراسة من خلال تدريباتٍ لونيةٍ للقارئ تزيد من مشاركته وتفاعله مع النص.

ويناقش المؤلف – ضمن تعرضه لتجربة الإحساس – حاسة اللمس وحاسة الإبصار وعلاقتهما بالكتلة والفراغ والمنظور، بالإضافة إلى قيمة الاتزان فى العمل الفنى.

وهيكلها قيم تشكيلية لا غنى عنها للفنان والناقد والمتذوق على السواء، وكما فعل المؤلف فى مناقشته للحاسة البصرية، فإنه يقدم للقارئ عدة تجارب يستدل بها على ما يطرحه من أفكارٍ ورؤى.

والكتاب فى مناقشته لقيم التشكيل المختلفة يعرضها من خلال أعمال فنية مختارة تسهم فى توضيح أفكار المؤلف بأسلوب شيقٍ عبر المقارنة والمناقشة والدراسة المتأنية، وهو بذلك يتدرج بالمتلقى خطوة بعد أخرى ليصل به – بعد تحليل موضوعى واعٍ إلى فكرة رئيسية لا غناء عنها لمتذوق الفن، وهى أن العمل الفنى المتكامل هو الذى يقوم على تصميمٍ سليمٍ واختيارٍ واعٍ، مهما اختلف الأسلوب والشكل الفنى.

وإذا كان المؤلف قد تعرض فى الفصل الثانى من كتابه للجانب الحسى من العمل الفنى، فإنه فى الفصل الثالث يتعرض للعمل الفنى على مستوى التقنية موضحًا أهميتها فى التعرف على العمل الفنى، فبينما يجمع الإحساس الذى ناقشه الكاتب فى الفصل السابق – بين القدرة على معرفة العمل الفنى بالإضافة إلى ما لا حصر له من الأشياء الأخرى، فإننا لا يمكننا عندئذٍ أن نميز العمل الفنى إلا من خلال التقنية، وهو يناقش قيمة العمل الفنى من حيث كونه نتاجًا بشريًا تم بأدوات معينةٍ على يد إنسان يتصف بالمهارة.

ومن ذلك المنطلق يستطرد الكاتب دراسته من خلال مناقشة فوائد التقنية، وعناصرها الثلاثة الرئيسية، وعلاقتها بالتصميم، والرسم كتقنيةٍ وثيقة العلاقة بالتصميم وكذلك وضع النموذج، ومدى أهميته للفنان، وقد تناول المؤلف من خلال ذلك أدوات العمل الفنى من ناحيةٍ فلسفيةٍ مناقشًا دورها فى حالتى الاستخدام وعدم الاستخدام على السواء.

ثم يتجه الكاتب لدراسة التشكيل كإحدى وسائل التعبير، وقيمة التعبير عن الفكر بالكلمة أو بالرسم أو بالنحت من حيث أنها إبداعٌ بشرى أُنتج تبعًا لتقنيةٍ ملائمة.

وينتقل المؤلف من مناقشة أسلوب التعبير إلى التعريف بفروع الفن التشكيلى المختلفة من رسمٍ وتصويرٍ وطباعةٍ وغيرها، حيث يعرج تارةً أخرى لدراسة تقنياتها المختلفة بأسلوبٍ وصفى دقيق، بعد أن ناقشها من قبل بأسلوبٍ فلسفى ممتع، وهو يتطرق فى دراسته تلك لتقنيات التصوير بكافة أشكاله من التصوير بالألوان المائية والجواش والفرسكو والتمبرا وحتى التصوير الزيتى.

وبالأسلوب نفسه، يستطرد الكاتب دراسته متعرضًا لفن النحت، وموضحًا خاماته المختلفة من رخامٍ وأحجار بأنواعها تتدرج من قسوة الجرانيت والديوريت إلى نعومة الحجر الجيرى والرملى، وذلك بالإضافة إلى الخامات الأخرى كالطين والخشب والمعادن والجص، ثم يتطرق إلى أدوات النحت، والمعالجة الفنية للعمل النحتى، وأساليبها المتعددة، واختلافها من حيث التعرض بالحذف أو بالإضافة تبعًا لطبيعة مادتها صلبة كانت أو لينة.

ثم ينتقل المؤلف إلى فن العمارة مناقشًا إعداد المخطط المعمارى، وتعدد أنواع الرسومات المسبقة فى فن العمارة، وتشمل التصميمات الرئيسية كالفكرة الرئيسية والمساقط الأفقية والرأسية، ورسومات المنظور بأنواعها، أما التصميمات الفرعية فتشمل الحليات المعمارية والمنظور الداخلى وتصميمات الأسقف والأبواب وغيرها من التفاصيل الدقيقة.

كما يتعرض الكاتب لأهداف العمارة، وعناصر التصميم المعمارى المختلفة من جدرانٍ ودعائم وفتحاتٍ وعوارض وأقواسٍ وعقود مناقشًا نماذج متعددة. لها ظهرت فى الحضارة المصرية القديمة والرومانية والقوطية.

وفى محطته التقنية الأخيرة يتناول المؤلف الفنون الصغرى وتقنياتها المختلفة ويتنقل فى مناقشته لها بين النسيج والفخار والزجاج والأثاث والمشغولات المعدنية بأنواعها كالحديد والنحاس والرصاص والفضة والذهب إضافة إلى فن الكتاب وزخرفته وتجليده.

ويتناول الكتاب فى فصله الرابع والأخير المستوى الثالث من المستويات التى طرحها المؤلف كمدخلٍ لدراسة ماهية التشكيل، ونعنى به مستوى الشكل.

والمؤلف يُعرِّف الشكل، ويتناول علاقته ببيئة أو هيئة العمل الفنى كعنصر رئيسى من عناصر التصميم، والعلاقة التبادلية بين الجزء والكل، ثم يتطرق فى أسلوب منهجى لدراسة عناصر التناسب والتناغم والاتزان.

ثم يختتم الكاتب مؤلفه بدراسةٍ فلسفيةٍ مُقارنة تتناول فن التشكيل من خلال مناقشة للعلاقة بين المادة والشكل، ثم العلاقة بين الشكل والمضمون ومدى اتفاقه مع خبراتنا المسبقة، ومكانة الرمز فى العمل الفنى، ودور الخيال والذاكرة.

ثم يتعرض المؤلف فى النهاية لمناقشة العلاقة بين الفن وعلم الجمال، ويطرح أسلوبًا لتحليل العمل الفنى ومفهومًا لدراسة علم الجمال يتضمن آراءً مختلفةً تتباين من حيث القدم والحداثة.

وقد تناول المؤلف جميع موضوعات كتابه بأسلوبٍ منهجى تحليلى، وتراوح منهجه خلالها بين أسلوب المحاضر، والدليل، والمتذوق أحيانًا، ممهدًا بذلك السبيل للقارئ العادى والمتخصص كى يتابع الفن التشكيلى على اختلاف صوره وعصوره، وإلى عقد المقارنات الموضوعية السليمة بين أعمال فنيةٍ متعددة.

كما عمد الكاتب إلى إثارة فضول القارئ نحو اكتشاف القيم والمثل التشكيلية المختلفة التى تستتر خلف أساليب الأداء المتنوعة، فمنح القارئ بهذا عينًا فاحصة زادته اقتناعًا بقيمة العمل الفنى، وضاعف قدرته على فهمه وإدراك مغزاه وتذوقه.

أما المترجم فقد وُفِّق فى اختيار ذلك الكتاب لنقله إلى المكتبة العربية لما يتضمنه من مزايا أوردناها فى السطور السابقة، ولعل ما دفعه إلى ذلك الاختيار هو خبرته الواسعة فى ترجمة أعمال تتعلق بالحضارة بشكلٍ عام وبالفن بشكلٍ خاص ونذكر منها مترجمة "تاريخ الفن الغربى"، وذلك إضافةً إلى مؤلفاته التى تناول فيها الحضارة والفنون كالفن الأفريقى، والآثار العراقية وغيرها.

وفى النهاية... أترك.. "فن الاستمتاع بالفن" بين يدى القارئ، راغبًا فى أن يكون هذا المؤلف درجة جديدة تصعد به إلى آفاقٍ أرحب فى التذوق التشكيلى إذا ما بلغها، أكون قد بلغت أقصى ما أتمناه.

خالد بيازيد

الفصل الأول

الكلمات الأولى

نقطة البدء

إن عنوان الكتاب "فن الاستمتاع بالفن" وهو يذكر كلمة الفن مرتين ولمعنيين مختلفين هى مقصود الكلمة ذاتها.

المعنى الأول: فإن كلمة فن بمعنى طريقةٍ أو نظامٍ أو طريقةٍ لتطوير مهارةٍ ما.

المعنى الثانى: إشارة تصنيف لنوع معين من الأشياء تشمل العمارة والنحت والتصوير والطباعة والرسم والفنون الصغرى مثل السيراميك والفخاريات والنسيج والأثاث.

واسم الكتاب يشير إلى طريقة الاستمتاع بنوعٍ معين من الأشياء التى يكون وجوده على ثلاثة مستويات.

وطرق الوصول إليها فى نفس الوقت وهذه المستويات هى أولاً الإحساس ثانيًا التقنية وثالثًا الشكل.

والإحساس هو مظهر العمل الفنى الذى يكون فيه مثل كافة المدركات الأخرى والحقائق التى يمسك بها الشعور والإحساس التى تستدعى التجربة...... تجربة خاصة بما نفعله نحن أو يصنع لنا، كالشجر والسحاب أو الصخر، وموضوع الفن منظومة من المعلومات المحسوبة ولكن يختلف عنها فى كونه منتجًا تقنيًا أبدعه الإنسان، وهو يشتمل على الرسم بطريقة أو بأخرى.

والتقنية هى المستوى الذى يتميز فيه العمل الفنى عن معظم الأشياء أو بمعنى أدق أن العمل الفنى عادة ما يكون عملاً يتطلب الرسم، و(المقصود بالرسم) هو التصميم وهذا مما يتضمنه المنتج أوالعمل الفنى بداخله، لأن الرسم قاسم مشترك فى كافة الأعمال الفنية كالعمارة والنحت والتصوير والفنون الصغرى التى يمكن أن تجمع معا فى تصنيفٍ واحدٍ وهو ما نطلق عليه الفن أو الفنون الجميلة.

ومصطلح الفنون الجميلة يؤكد على الفارق بين الأعمال الفنية والأشياء الأخرى مثل الخرائط والعلامات والرسوم الهندسية للآلات، وهى أيضًا مما يدخل فيه الرسم وهذه الأشياء التى نسميها بأنها أعمال تتبع الفنون الجميلة عادةً ما تكون أقوى من حيث النوعية والمعنى وهذا هو الفن فى مستوى الشكل ربما أنه هنا حيث يكون واقعيًّا وفرديًّا أى أنه منفرد ويمكن التعرف عليه وهو نوعية جوهرية ورائعة وعندما ترى شيئًا أو العمل الفنى من خلال كل مستوى من المستويات الثلاثة يمكننا أن نفهم وأن نقيم العمل الفنى بشكل أفضل.

إن عنوان هذا الكتاب موجز لما سيتم بحثه وتقريره باستفاضة إذا ما استخدمنا هذه الكلمات بدلاً منها،ها هى طريقة معقولة تستطيع بها فهم وتقدير العمل الفنى. إن ما تقرأه الآن هو جزء من الكلمات الأولى أو المقدمة ثم بعد ذلك ستعرف ماذا يعنى القول بالفن عند مستوى الشكل. وفى كل مستوى سوف تتعرف على الخطوط العريضة للمبادئ الخاصة بهذا المستوى مع الشرح والتزود بأمثلةٍ توضح كيف يمكن تطبيق هذه المبادئ.

وفى الصفحة السابقة سنرى تقريرًا للأنواع المختلفة التى تساهم فى كل المزايا الموجودة بالكتاب إلا أن هناك وعلى أية حالٍ أمورًا معينةً يجب أن نستفسر عنها ونبحثها لذلك علينا البدء بالاتفاق المتبادل على بعض الأساسيات الجوهرية الفعلية.

الأساس المشترك:

حتى نجعل طريقنا على أساسٍ مشترك يجب أن نقرر فرضين يتم تطبيقهما من جانب أى مهتم بالفن ولكن عدم الفهم عادةً ما ينتج إذا ما تم أخذها مسلمات وبدون نقاش.

الشيئان اللذان يجب أن نسلم بهما ونضعهما فى الاعتبار كأشياء فنية:

- الموضوعات فنية المتفق عليها بالإجماع
- الشق التاريخى والتراثى للفن

فى بعض الكتب التى تتناول الفن نجد فكرة الجمال يتم تحليلها أو وصف الخبرة بالجمال كما لو كان هذا كل ما نريده لفهم الفن، ويحدث أحيانًا أن يكون تحليل الجمال بعباراتٍ كما لو كان الفن قد يبدأ، وإن الفنانين قد ينتجون عندما يتقرر ذلك فى الحال وبسبب الجمال وبدلاً من البدء بالأعمال الفنية التى يمكن أن نراها ونلمسها فإن بعض الناس يسألون ما هو شكل الشىء الجميل اذا كان هناك مثل هذا الشىء وهم اذ ينسون أو يتجاهلون الأعمال التى صنعها البشر بالفعل ووجدوها جميلة أو يصفون أحاسيسهم ورقة مشاعرهم نحو هذا الشىء ويتجاهلون خبرات القارئ وكيف يمكنه أن يوجه خبرته الخاصة وتشمل الاكتساب الفورى لمثل هذه الأحاسيس، عندما نقرأ هذه الأوصاف فإننا قد نستمتع بها كعمل أدبى، لكن ما نريده هو أن تستمتع بالأعمال الفنية فى حد ذاتها وتحليل فكرة الجمال ليست كافية ولا هى بالكفاءة التى تجعلها قادرة على وصف الجمال بحرية.

وهناك مثل هذه الأشياء التى نعرفها بالأعمال الفنية... فإن هذه الأعمال تضيف شيئًا جيدًا وفعالاً، والأمثلة التى تنتمى لهذه المجموعة من الأشياء موجودةٌ فى الواقع وفعليًّا وبعضها يمكن الوصول إليها ومن ثم يمكننا التعامل معها مباشرة، وقد وضع التصنيف فى حد ذاته منذ عدة قرونٍ لتعيين وإظهار مجموعةٍ معينةٍ من المنتجات التقنية التى تمثل شكلاً من أشكال الإحساس ولها معان وقيم معينة.

الأعمال الفنية لها تاريخ فكل واحد من هذه الأشياء صنعته يد الإنسان ويحمل داخله علاماتٍ تدل على أصالة كل الأعمال الفنية الموجودة الآن والتى صنعت فى وقتٍ ما بين الماضى البعيد والقريب، وهناك أنواعٌ أخرى تحتفظ فى عصرنا الحالى بأفكار ومشاعر هؤلاء الذين أنتجوها وقدموها لنا.

وحقيقة أن الأعمال الفنية منتجات تاريخية يعطى دعمًا خفيفًا لعدة عصبيات شعبية حول الفن وهذا يعارض النظرة القائلة بأن الفن يضاعف الطبيعة بوسائل التقليد الدقيق ويظهر الأعمال الفنية التى أنتجت ووجدت واتسمت بالجمال فى مناسبات فى 'الماضى، وهى قد تثير إعجاب قليل من الناس الآن وقد لا تثير إعجاب أحد على الإطلاق..... وتسجيل كيف تطور الفن؟ أكثر أهمية بكثير من تسجيل كيف تطورت المهارة التقنية تدريجيًا، كذلك فإن الأشياء المقلدة بدقةٍ قد يتم إنتاجها مرةً ثانيةً طالما وجدناها أعمالاً جميلةً وتظل كذلك إلى الأبد تتسم بالجمال.

وقبل أن نكمل حديثنا نود أن نضيف أن الجمال يتطلب منا أن نكون متسمين بالصبر وهذا الكتاب يستهدف القراء الذين يقرون بالتصنيف وبمعرفة الأمثلة المتشابهة والذين يحترمون حرية الآخرين من البشر فى إنتاج أعمال فنيةٍ بوسائل تختلف عما نستخدمه اليوم أو الآن وأن يشعروا ويفكروا بطريقتهم الخاصة فيما يصنعون.

والقارئ المستعد للاستفادة من هذا الكتاب يقبل هذه الحقائق ويتوقع من هذا الكتاب أن يكون أمينًا ومفيدًا.وهو يؤمن بالفعل أن تجربة الاستمتاع بالفن أمر مرغوبٌ وهذا السبب فى أنه يفتح هذه الصفحات. وبدلاً من أن يسمع ثانيةً الكلام حول المتعة التى تأتى من فهم وتقدير الفن فإنه يسأل كيف يصل إلى هذه النهاية ويحققها وكيف يصبح لديه القدرة على عمل شىء ذى قيمة؟

ولكن نقدم إرشادًا مضمونًا فسوف نستخدم طريقة لفهم الفن والإعجاب به يمكن تطبيقها على أى مثال من الأعمال الفنية مهما كانت.

وليس من المفترض أن ينجح عندما ترى موزاييك رومانية (انظر ص ٨٩) ولكن تفشل عند التعامل مع الرسم الانطباعى الفرنسى (انظر ص ٢٧).

ولا يضيف للأمر شيئًا إذا ما كان ينورنا ثقافيًّا بالنظر إلى النحت الإغريقى (انظر ص ٥٤، ٥٨) لكنه يفشل عندما نتعامل مع الفن البدائى (انظر ص ٨٨) لابد أن يضاف برنامجٌ آخر للأعمال التى لم تصور فى هذا الكتاب والكتب الموجودة هنا.

عندما نصل إلى الفن عن طريق المستويات الثلاثة الإحساس والتقنية والشكل فنحن مستعدون لفهم وتقدير أى عملٍ فنى بعد ذلك.

من الأشياء التى تجعل التعامل مع الاشياء بشكل سليم هو أن تدرك ما قد نتوقعه فى الأشياء التى نتعامل معها فالرياضيات والموسيقى والفن تقدم لك الإشباع الخاص بها والمتعة التى تحققها منها ومن غيرالمعقول أن تتطلب منها إشباع شىءٍ خارج قدرة هذه العلوم والمعارف والتى يجب أن نبحث عنها فى مجالٍ آخر غير الفن أو الرياضيات أو الموسيقى.

الطريقة التى تعرف بها الفن هى أن تفعل شيئًا يتعلق بالفن يتناسب مع طبيعة الشىء أو العمل الفنى الذى أمامك، وقاعدة تعلم بأن تصنع بنفسك ما تريد تعلمه.... واحدة من القواعد التى يجب اتباعها هنا وأثناء تعلمنا بالممارسة فإن المسار الطبيعى لذلك هو التحرك من المألوف إلى غير المألوف مما تعرفه بشكل جيد إلى ما تكون معرفتنا به قليلة، وهاتان القاعدتان متصلتان بفن الاستمتاع بالفن كما أنهما متصلتان بفن القراءة أو تعلم لعب التنس أو إدارة بنك أو الفوز فى الانتخابات، و القارئ المستعد يبدأ بالقراءة عن الفن وهو يرى الكلمات المطبوعة على الصفحة ويلتقط معانيها، ثم يصر بعد ذلك على وضع الأفكار التى حصل عليها موضع الممارسة بطريقته الخاصة وحسب ما يرضاه هو نفسه.

أن تقرأ كتابًا ثم تطبقه، فهذا ما يقودك إلى الاستمتاع بالفن، ولكن أن تقرأ وتتوقف عند حد القراءة فقط فهذا معناه أنك لن تحرز تقدمًا.

التعلم بالممارسة:ـ

إن مبدأ التعلم بالممارسة يتم تشويهه بعدة طرق ففى مدارس التربية معناه أن تفعل شيئًا يدويًّا فقط والعقل الذى يرشد الشيئين يجب أن يكون فى حالة يقظة

وانتباه. ويعمل وفقًا لخطة تحلل النتائج ويتذكر الأسباب التى أدت للفشل مثلها مثل الأسباب التى أدت للنجاح، إذا ما كان العمل عملاً قيمًا ورائعًا كصنع عمل فنى.

ويستمتع بالفن أيضًا هؤلاء الذين يحترفون مهنًا وحرفًا أخرى وهذا ما يساعد الفنانين الممارسين لأن ما أخذوه على أنفسهم سوف يكون مُحبطًا تمامًا إذا ما كان الفنانون الآخرون فقط هم من يفهمون ما ينتجونه من أعمالٍ فنيةٍ ويقرها الجمهور. ويجب أن يكون المستمتعون بالفن أكبر عددًا من المشتغلين به ومن يقومون بإنتاجه كذلك. وفى نفس الوقت فإن الاستمتاع المركز والذكى بالفن من جانب جماهير غفيرةٍ شيئًا أساسيًّا لازدهار الفن. والمذهب او الرأى الذى يقول إنه لكى تعرف الفن يجب أن تقوم بنفسك بممارسة التصويرقد أدى فى الظروف الراهنة إلى الإنتاج الزائد للأعمال متوسطة الجودة أو معدومة الجودة والاستهلاك القليل للأشياء الرائعة القليلة المتاحة الملائمة والمتجانسة والمتميزة عادةً ما تتطلب الإنتاج المماثل، و لكن هؤلاء الذين يعملون فقط لإشباع متطلباتهم هم أنفسهم يميلون إلى عدم الرضا عن الأوضاع والفنانون يحتاجون إلى التشجيع المؤثر، ولكن المستهلكين والمعجبين بالفن يحتاجون إلى ذلك أكثر منهم. على الرغم من أن الاستمتاع بالفن لا يقتضى مهاراتٍ احترافيةٍ فإن بعض الممارسة اليدوية لتساعدنا كثيرًا على فهم المظهر التقنى للفن، وكمية الجهود المطلوبة لمعرفة الحقائق الأولية بعيدًا عما يمتلكه الفنان المحترف من تسهيلاتٍ متطورةٍ.

ما يرسخ فى الذهن بعد عرض مبسط للتقنيات المختلفة المناسبة للغرض لا يمحى بسهولة ويجعلك تقدر أى عمل فنى يصنعه الإنسان بيديه.

المواد والأدوات تكون سهلة المنال فى بعض الأحيان.

وهذه المسألة حقيقية مع الرسم وهى عملية يعرفها المستمتع بالفن عبر ممارسة أولية. والألوان المائية هى الوسيط الذى يستخدمه الهواة المبتدئون غالبًا على الرغم من أن ألوان الزيت أقل صعوبة فى التعامل والتجريب. فإن بعض

التقنيات مثل صب البرونز تكون شاقة وعسيرة حتى أن الفنانين المحترفين عادةً ما يتركون المعالجة إلى الفنيين المتخصصين. وحتى تتمكن من إيجاد الألفة مع المواد والأدوات وطرق المعالجة يمكنك أن تصنع أشياءً ذات قيمة لهذا الغرض وليس لغرض آخر. هدفك الرئيسى هو أن تعرف كيف تصنع الأعمال الفنية لأنك تناولت الأدوات بيديك وأصبحت لديك خبرةٍ ربما يجب أن تستمر لتحصل على درجة أعلى من المهارة إذا ما كنت تريد ذلك.

هناك مجموعةٌ واحدةٌ من التقنيات يجب أن تبذل من أجلها مجهودًا خاصًا لتعرفها من خلال التجربة الشخصية وهى النحتُ بنوعيه الحفر أو تمثال منفصل، فعندما نزور المتاحف الخاصة التى تحتوى على مجموعات من اللوحات أو المستنسخات أو الصور المنفذة بهذه الطريقة (طريقة الطبع بالحفر) يمكننا أن نشاهدها أطول وقت ممكن ولكن بدون أن نسبب أى تلف. لكننا يُحظر علينا لمس أعمال النحت لأن التعامل اليدوى معها بإهمال أو بشكل مستمر قد يخدش العمل الفنى أو يتلفه، ولكن تظل مع ذلك حاسة اللمس لها من الأهمية ما لحاسة الإبصار فى فهم النحت. وحتى تعرف كيف تشعر بالعمل الذى تم نحته، عليك أن تخلق فرصة لتمسك الأدوات بنفسك وبيديك أنت وتستخدمها على مواد معينة.وبدون القليل من التدريب بهذا الشكل والذى يمكِّنك من إحراز نوع من المثابرة والذكريات المفيدة والتى قد تساعدك على فهم النحت فلا تميل إلى معاملة أعمال النحت بطريقة تعاملك مع التصوير والحفر وهى أشياء بعيدة عنه أو لنقل عكس النحت من الناحية التقنية والحقائق الحسية. حتى هؤلاء الذين يؤكدون ويشددون على الحاجة لاستعمال اليدين فى الاستمتاع بالفن فإنهم عادة ما يهملون الأرجل، فأعمال النحت والعمارة تحتاج من المشاهد السير حولها ورؤيتها من زوايا مختلفة، فلكى تتعرف على عمل معمارى يجب أن تسير حوله وداخله وخارجه ولكى تستمتع بتمثالٍ يجب أن تعرف كل أسطحه وكل خطوط الكونتور أو الارتفاعات والانخفاضات وتضاريس هذا العمل بالدوران حوله.

إن متعة الفن قد تزداد أيضا عندما تقوم بتدوين ملاحظات أوعمل اسكتشات (رسوم تخطيطية سريعة) لهذه الأعمال، وهى تخدمك فى تدوين ملاحظاتك على الصور الفعلية وتعطى لك مكافأة فورية أثناء عملها لأنها تذكرك بالعمل بسرعة.

عندما تقوم بعمل اسكتش فأنت متأكد من أنك ترى وتسجل مظاهر وعلاقات الشيء الذى تشاهده أمامك وهو العمل الفنى وهى أمورٌ قد تهملها إذا ما اقتصرت على المشاهدة فقط.

والملاحظات وخاصةً أوصاف اللون وحالة العمل والبنية عادةً ما تساعدك على الاحتفاظ بانطباعاتك والتى قد تفقدها بالتدريج بدون هذه المذكرة.

هذه الاقتراحات وغيرها موجهة مباشرة لتدريب الذاكرة البصرية واللمسية أو الحسية والتى يمكن أن نجعلها حيةً أكثر وأكثر استمرارية من خلال التدريب المستمر، وبعد أن تنظر باهتمام إلى العمل الفنى تحول بوجهك عنه وحاول أن تستدعى صورته بالكامل فى ذهنك إن أمكن ذلك.

ثم ألق عليه نظرة ثانية وأنعش ذاكرتك من خلال تدوين ملاحظاتك حول الحقائق التى نسيتها المرة الأولى السابقة وفى هذا تطبيقٌ وممارسةٌ جيدةٌ لجعل هذا شيئًا يسكن فى عقلك بعد أن تتركه، وبعد ذلك عندما تكون لديك الفرصة لإنعاش ما استجمعته وذلك بتجديد تفحصك للقطات الأصلية وصورة العمل سواء أكانت صورة فوتوغرافية أو اسكتش أى (رسم تخطيطى من صنعك أنت) وهى مساعدات للذاكرة ويجب أن تستخدم على هذا الأساس وبمثل هذه الطريقة، والصور التوضيحية فى هذا الكتاب على سبيل المثال تمثل أعمالاً فنية ولكن إذا كان باستطاعتك أن تدرس الأعمال ذاتها فذلك أفضل ولا شك.

وقاعدة القرب من المألوف إلى غير المألوف تطبق عند العمل بنصيحة التعلم عن طريق العمل. ولها أهمية خاصة فيما يتعلق بالفن حيث يجب أن تؤخذ بشكل منفصل. وعلى أيه حال فإن كلا الصيغتين تعتمد على مبدأ أن التجربة

الناجحة أو الاستمتاع بالفن هو نشاط يمكن توجيهه باستخدام الكلمات، والقارئ المستعد يعمل بمجرد تعلمه فهم وتقدير الفن على شيء خاص بالفن بعد قراءته للكتاب.

طريقة الاكتشاف:

القاعدة الخاصة بالتقدم من المألوف إلى غير المألوف يمكن أن نطلق عليها طريقة الاكتشاف، لأنها الطريقة العادية والمعتادة التى تكتشف بها الحقائق التى كنا فى السابق غير متأكدين منها أو مدركين لها. وعندما نصل إلى نتائج من خلال ملاحظة الفروق بين الأشياء التى فى نفس الوقت تشبه كل منها الأخرى، فإننا نتبع منهجًا أو مسارًا من خلاله نتعلم درجة الفهم والسيطرة على أنفسنا والبيئة التى نعيش فيها. والأعمال الفنية تقدم نفسها عن طريق الإحساس وهو مظهر يجعلها تشبه أشياء أخرى. فمثلا إذا ما بدأنا بالمظاهر الحسية للأعمال الفنية فإننا قد نتوقع وبثقة أن نرى كيف تختلف الأعمال الفنية عن معظم الأشياء الأخرى التى من نفس النوع بهذه الطريقة يمكننا التقدم من الحقائق المألوفة للإحساس إلى حقائق مألوفة بدرجة أقل مثل نوعية والمعنى الذى يحمله العمل الفنى.

وأسهل فرص الاكتشاف موجودة عندما نرى أشياء عديدة متشابهة معًا حيث إن تمثالى داوود لكل من دوناتيلو وفيركوشيو فى نفس سيناريو العرض الموجود فى المتحف القومى لفلورنسا (انظر ص ٦٦، ص ٦٧) والصور الضوئية أو أى إعادة انتاج أو نسخ العمل تعطينا القدرة على عمل مقارنة مفيدة تحت ظروف أخرى عندما يكون الأمر كما يحدث دائمًا تكون الأشياء أو الأعمال الفنية منفصلة ومتباعدة وعلى أية حال فالطريقة الحالية (مقارنة الأعمال) تساعدنا على فهم وتقدير الفن. وأنت تسأل الآن ماذا يجب أن أفعل حتى أكتسب أو أحرز فن الاستمتاع بالفن؟

الإجابة الأمينة على هذا السؤال هى: أن تقارن الأعمال الفنية المتشابهة حتى تكتشف كيفية الاختلاف بينها.

عندما نقارن الأشياء فإننا نشير إلى أنها متشابهة فى بعض الأوجه من البداية ولكن من خلال نتائجنا نحن والتى نعتبر مسئولين عنها ومحاولة تجنب الخطأ، يجب علينا أن نمارس نوعًا من اليقظة والاهتمام، فتمثالا داود من نفس المادة (انظر ص ٦٦ ــ ص ٦٧) ونحن نراهما فى نفس المكان وقد صنعا فى نفس البلد حيث هما الآن.

ومن الخطأ أن تعتقد تطابق معنيهما ونوعيتهما. إن الاختلاف فى الشخصية الفنية للفنانين اللذين صمما التمثالين وفى روعة وقيمة العملين يمكن اكتشافه بالمقارنة بينهما، ويجب علينا أن نقارن العملين من حيث قدرة وحدود النحت فى البرونز لأن هذه الأوجه فى التمثالين معروفة بدرجة أقل من بقية الأوجه والمظاهر، على عكس ما يجب أنه يكون، ومن الصعب أن نتوقف عند مقولة "نقارن لفظيًّا" فقط.

اعتياد الشىء والتآلف معه من أكبر المعوقات للاكتشاف الناجح وشرط ضرورى لتحقيقه، وعادة ما نميل إلى الحكم بأن الأشياء خطأ وشريرة وقبيحة لمجرد أنها غير مألوفة وكأفراد فى المجتمع فهذا يعنى أننا يجب أن نتعرف بسهولة على الأشياء التى نقابلها ونعرف فى الحال كيف نتعامل معها. إن مساوئ الشعور بأننا فى أمن وأمان نظرًا لوجود أشياء مألوفة حولنا فهذا يجعلنا نفقد قوة النمو والتطور ربما نصبح غير قادرين على مسايرة العوامل فى البيئة التى من المؤكد أنها ستظهر وعندما نصبح غير قادرين على السيطرة على غير المألوف فسوف يكون هو الذى سيسيطر علينا، الأفعال المتسرعة و الأحكام السريعة المفاجئة عادة ما تميز هؤلاء الذين يقصرون اعتمادهم على التشابه والمماثلة ويغضون الطرف عن أى اختلافات ظاهرة. إن أى زجاجة صغيرة تحس بها كزجاجة الأسبرين المعتادة الصغيرة الحجم وهؤلاء الذين اعتادوا منذ طفولتهم فى القرن التاسع عشر على اللوحات الانطباعية سوف يلعنون أى منظر طبيعى منتج بطريقة تخالف الانطباعيين ويصفون اللوحة بالقبح.

ولكن الوصول إلى نتيجة نهائية كالاعتماد على التشابه المصطنع أو الاختلاف قد يكون مهمًا فى حالة أو فى أخرى.

والمقارنة هى حقًا الصيغة الأساسية على الرغم من أن التذكر والمارسة لهذة القاعدة لا يعفينا من المسئولية. فالحماس والصبر والشجاعة والحيطة والتخيل والتذكر قد تبدو تناقضات متضاربة ولم تعد صفات أساسية إذا كانت نتائجنا ذات قيمة لأى شىء.

إن فن الاستمتاع بالفن يهــدف بذلك إلى تسهيل متعتنا بالفن من خلال مناقشته عبر ثلاثة مستويات الإحساس والتقنية والشكل ونحن نفترض وجود مثل هذه الأشياء التى نطلق عليها الأعمال الفنية وأن هذه الأعمال الفنية هى منتجات تاريخية. والقارئ المستعد يقوم بكل ما يتعلمه بعمل شىء من ذلك يقربه من المألوف إلى غير المألوف وهو يقارن بين الأعمال الفنية وبعضها البعض ويلاحظ مدى تشابهها ومدى اختلافها. ولكى نقارن بين أشياء متشابهة وتكتشف وهى الطريقة لتحقيق نتائج ذات قيمة وهى الطريقة للاكتشاف.

الفصل الثانى

الفن عند مستوى الإحساس

الفن عند مستوى الإحساس

(١) أسلوب الخبرة العامة

عندما نقارن بين "فيزوفيوس" وانتصار ساموتراس "انظر ص ١" بغرض اكتشاف التشابه المهم فستلاحظ أننا مدركون لهذين الشيئين كأشياء محسوسة.

وهذه هى أهم الطرق المألوفة التى نفهم بها تجربة الوعى، وهى تجربة وثيقة الصلة بين كل من البركان والتمثال. وعندما نواجه أيًا من الشيئين نلاحظ شيئًا ما وهو النموذج اللونى، والنموذج البصرى الذى يقدم حقائق عن حواس اللمس والاتزان والاتجاه.

والأشخاص العاديون أجسامهم مزودة بنفس أعضاء الحس ونحن نفترض بشكل منطقى أنه تحت ظروفٍ متشابهةٍ فإن أعضاءنا سوف تصل إلى نتائج متوازية، ومثل هذه الأسس العامة للتجربة والتوقع تجعلنا قادرين على تحليل وتذكر وتواصل الأفكار واتصالها حول الأشياء المحسوسة بنجاح.

ونحن نميز بين الأعمال الفنية والأشياء التى نقول عنها إنها طبيعية ولكنها جميعًا متساوية فى كونها نماذج حسية، ولذلك فإننا عندما نفهم ونقدر الفن فى هذا المستوى فإننا نفعل ذلك وفقًا لطريقة تعتبر الأكثر شيوعًا والمألوفة لدى البشر، فأى عمل فنى عندما يكون شيئًا واقعيًّا وموضعًا للاهتمام يقدم لنا نموذجًا لونيًّا، وأجزاء هذه النماذج تتميز عن بعضها البعض بالنظر إلى جلاء اللون ودرجة اللون وتركيز اللون وحدته وهى ما نعبر عنه بالمصطلحات الإنجليزية الثلاثة .Intensity ((Hue. Value))

ويمكن تحليل الشيء وفقًا لمصطلحات اللمس من حيث الكتلة والمساحة والحافة ويمكن فهم الشيء بناء على مصطلحات الاتزان والاتجاه أيضًا.

الاختلاف الرئيسى بين فيزوفيوس (بركان فيزوف) وانتصار ساموتراس هو أن أحدهما إنتاج تقنية بشرية والآخر ليس كذلك.

خواص البركان أنه مستقل عن أى تعامل بشرى ومن ثم فالبشر غير مسئولين عما يفعله البركان أو ما سيفعله، ولكن كل الأعمال الفنية التى صنعتها يد الإنسان والبشر مسئولون عنها.

ونظرًا لأن التمثال نموذج لحقائق حسية من نوع معين فلديه درجة عالية نسبيًا من البقاء والاستمرار، نستطيع العودة إليه ونجده كما هو حيث تركناه، إذا لم يحدث ما يقلقل هذا النموذج ويحركه من مكانه فإنه يظل هكذا إلى يوم الدين.

الإحساس هو الطريقة التى يجربها الجميع والمألوفة وهو المستوى الذى تتجاور فيه الأعمال الفنية والأشياء الطبيعية وهى تشير إلى صفة الاستمرار أو الموجودة فى كل من العمل الفنى والعمل الطبيعى.

وهو يبدو كخطة ثم كطريقة لفهم وتقدير الفن عن طريق ملاحظة ومشاهدة ما يعرضه أى عمل فنى على حواسنا. وهذه الحقيقة يمكن استخراجها من أية حالة عن طريق المقارنة. بعد أن أمسكنا بالعمل الفنى بهذه الطريقة يمكننا أن نسأل بعد ذلك عن النواحى التقنية للعمل الفنى.

(٢) كيف نعرّف الإحساس؟

عادة ما يتم تعريف أنواع الإحساس من خلال الرجوع إلى نماذج فورية مستمرة والشيء الأقرب إلى الإنسان والأكثر ثباتًا والذى يألفه كل واحد منا هو جسمه. ونحن نعرف هذه الحواس من التجربة التى نسميها الإحساس ونربطها بمنطقة معينة فى الجسم حيث توجد كل منها.

الشم يرتبط بالأنف كجزء من الجسم، والألوان تعود إلى العيون، الملمس يعود إلى الأيدى، والأصوات تعود إلى الآذان، ونحن لا نسمع بأصابعنا أو نرى بآذاننا، لذلك فإن الإحساس مصنف من خلال ربطه بجزء معين فى الجسم والذى هو نفسه موضع الإبصار أو اللمس أو أى حواس أخرى، والحواس تشمل جزءًا من الخبرة ولكن يمكن دائمًا تحقيقها بجزء من الجسم.

ومن ثم فإن الإحساس يعرف بالرجوع إلى أجزاء من الجسم أو مناطق ذات حساسية معينة وهى أعضاء الحس، وحتى نفرق ونميز بين أنواع الحس المختلفة يمكننا أن نختبر ونغوص فى البنية الدقيقة للأعضاء التى نسميها الأعصاب ويبدو أنه لا يوجد اختلاف كبير فى شكل وبنية أو أداء الأعصاب التى تنقل الإحساس من الأعضاء إلى المخ، ولكن هناك اختلافات معينة لشكل الأطراف النهائية فى الأعضاء، حليمات التذوق العصويات والمخروطات فى الشبكية الموجودة بالعين.

الفروع الدقيقة المتناهية الدقة للأعصاب التى تنقل الألم تختلف تمامًا وهى فى نفس الوقت من خواص الأعضاء التى توجد بها، ونحن نبرز سبب تصنيفنا لطبقة مميزة من أنواع الإحساس التى تقع فى منطقة معينة من الجسم والتى لها أيضًا نهايات خارجية ذات خواص معينة فى الأعصاب التى تنشط فى مناسبات خاصة عند حدوث نوع معين من الإحساس. ونحن حريصون أيضًا على الاختلاف النوعى للبيانات التى تعطيها لنا الحواس ولكن هناك خطورة أقل عند الخطأ عندما نعتمد على المحلية فى عضو إحساس وعلى الأشكال الخاصة لنهايات الأعصاب كمعيار لإنشاء أنواع متميزة من الإحساس.

(٣) الفن ونشاط الأعصاب:

إدراكنا للعمل الفنى كنموذج حسى يتطلب أن تعمل الأعصاب بشكل طبيعى، ربما نلاحظ عدة آثار لنشاط الأعصاب التى تؤثر فى إعجابنا بالعمل الفنى،

والحواس – فلنبدأ بها– تتأثر كثيرًا بأى تغير فى مجال الاهتمام أكثر من تأثرها بالظروف المستقرة أو تلك التى تتغير ببطء. ثم يعقب ذلك الإحساس الذى يكون مفعمًا بالحيوية فى البداية تدريجيًّا ليصبح بعد ذلك أكثر حدة. وهو أمر مألوف فى حالة العطور، إن فازة مليئة بالورود فى غرفة دافئة صغيرة تثير إحساسًا حادًا عندما ندخل الغرفة للمرة الأولى ثم يصبح الشخص بعد بقائه فى الغرفة أقل ملاحظة لرائحة الورود، والكائن الحى وهو يأخذ طريقه وسط ما لا يحصى من مثيرات الإحساس المختلفة يستجيب للتغيرات فى البيئة بشكل أسرع من استجابته للعوامل التى تظل بدون تغيير.

والأعمال الفنية دائمًا ما تقدم لنا نماذج من الإحساس تختلف عن تلك التى تعطينا أياها ما نطلق عليها اسم الأشياء الطبيعية وحتى عن معظم تلك الأشياء التى تنتجها التقنيات الأخرى.

والتباين بين العمل الفنى وخلفيته أو البيئة التى حوله كافية لجذب اهتمامنا لدرجة معينة.

عند تعاملنا مع العمل الفنى وتقديره وفهمه عندئذ فقط يجب أن نكون حريصين على عدم السماح للحواس المعينة بالوصول إلى نقطة اللا مبالاة، ومن الأفضل أن تعرف الشيء كنموذج حسى من خلال الاهتمام المتكرر أكثر من إظلام حافة الإحساس وذلك بالنظر إلى الشيء بمثابرة وحدة، وهنا فإنه علينا أن نقارن جزءًا من العمل الفنى بجزء آخر أو مقارنة العمل الفنى بعمل فنى آخر وليس فقط تركيز الفهم والإعجاب ولكن الإجهاد العصبى ممنوع.

وقبل أن نستمر فى رؤية نصيب هذه الحواس المعينة فى تجربتنا الخاصة بالعمل الفنى علينا أن نلاحظ عدة اعتبارات تعطى لنا قدرًا لا بأس به من الثقة بكيانات وحقائق الإحساس، فمعظم الهجمات الداعية للشك فى إيماننا بالحواس تعتمد على الاختلافات الملحوظة بين هذه الحواس.

إن مستنسخات ديورر وشونجر التى تصور ظهور السيد المسيح لماريا المجدلية (انظر ص ٤٦، ص ٤٧) تمثل نماذج من الحبر الداكن على ورقة بيضاء تمثل الضوء، وأنت تنظر لهذه الصور وتعيش تجربة يخوضها أى شخص آخر بقوى بصرية عادية تحت ظروف مشابهة.

وهى ليست شيئًا نتعرف عليه من خلال وسيلة الكلمات حيث إنه نوعٌ من الإحســـاس لا يوجد بديل عنه، ولكن إذا ما رأيت نفس النماذج معلقة داخل برواز أو إطار على الحائط فإنك سوف تتعرف عليها وتعرفها، وكلما أردت يمكنك أيضًا أن تعود إلى صفحات (٤٦، ٤٧) وترى نفس النموذج مرةً ثانيةً، ونحن لا نعجز عن التعامل بثقة مع الأشياء البصرية لأنها بصرية أكثر منها ملموسة أو لأن الوصف غير كامل أو مناسب ليحل محل النموذج الأصلى.

ويجـــب أيضًا أن نـــذعن لـــوجود ظواهر مثل تلك التى يقال عنها الأوهام أو الخداع البصرى، إذا ما استخدمت مسطرةً وقلم رصاص فى رسم خط أفقى على ورقة ثم رسمت خطًا آخر عموديًّا على هذا الخط فى المنتصف تمامًا ونفس طول الخط الأفقى سيكون لديك شكل يشبه حرف T الأفرنجى، وسيظل الخط العمودى على الأفقى يبدو للعيان أطول من الخط الأفقى، النتيجة تعتمد على حقائق بصرية تخفق عن الاستجابة للحقائق المأخوذة مما هو ملموس.

لكن مثل هذه الرسومات يصعب أن تبرر لنا الاتجاه الشكوكى والنظر إليها على كونها أوهامًا أو هلاوسًا، لأنها مطالب معتادة للطريقة التى ترى بها الأشياء، فى ظهورها لعيون كل شخص وعلى الرغم من أنها تفاجئنا عندما نلاحظها لأول مرة فهى أحداث عادية، ويصدق نفس الشىء على حقيقة كون الأشياء تبدو أصغر كلما ابتعدت عن المشاهد (انظر ص ١٧)، وإذا لم تختلف الحواس فى تقريراتها وإذا لم نمتلك طرقًا يمكن الاعتماد عليها فى تعاملنا مع مثل هذه الاختلافات فإن إدراكنا سيكون مفيدًا بشدة، فالتعارض والتناقض بين بيانات الحواس ليست أساسًا

للتشكك لكنها ضرورية لزيادة معرفة مدى الاختلافات وعمليات الفصل التى يتواءم معها الكائن الحى مع العالم من حوله.

وأخيرًا كأفراد لديهم خبرة من هذا النوع الذى نسجه الإحساس فأنت لست مجرد شيء سلبى، فأعضاؤك فى حالة من الوعى والتوقع والإثارة، وعندما تكون على وعى وإدراك بالعمل الفنى فإن أعضاءك تنتهز فرصة تجربة شيء فى حدود كفاءة واستيعاب أعصابك، وعمليًا فإن كل فرصة تواجه فيها مثل هذا النوع من النماذج الحسية تكون نتيجةً لأفعالك الواعية الإرادية، وعندما تسير مصعدًا فى الشارع الخامس فى نيويورك فسيقع نظرك على مبنى R C A على اليسار عندما تكون الكاتدرائية على يمينك وأنت تفعل ذلك هل جسمك قريب من هذا الشيء لتراه؟ تحول إلى ص ٨٧ فى هذا الكتاب وسوف تجد صورة للمبنى المذكور والكاتدرائية ولكنك لا تستطيع أن ترى أيًّا منهما بدون أن تلف بعينيك وتركز على الشيء، ولن تستطيع أن ترى الأصل إلا إذا ذهبت إلى نيويورك، ولا يمكنك أن ترى ص٨٧ بدون أن تفتح هذا الكتاب، فإذا ما جلست ببساطة تنتظر بشكلٍ سلبى يمكن القول إنه سيكون من الاحتمالات الصعبة أن تقابل أيًّا من المبنى أو الصورة، فالحواس سلسلة متعاقبة من الأنشطة التى تشتبك بها، والعمل الفنى خلق كنتيجة للنشاط الإنسانى وأصبح مناسبةً للإحساس عندما تفعل شيئًا ما لتحقيق هذه النهاية.

(٤) حاسة الإبصار:ـ

الإبصار أو الرؤية هى الحاسة التى نسطيع بها رؤية الأشياء، واللون هو مصطلح عام لما نراه، ويحدث الإحساس عندما يخترق الضوء العين بمصاحبة بناء العين وقدراتها، يمكن الآن تمييز ثلاثة أبعاد للإحساس وهى الجلاء والمقدار النسبى لإشراق اللون value وتدرج اللون Hue والتركيز intensity ويتصل بمناقشة هذه الأبعاد دراسة اللون التى تجدها فى أول هذا الكتاب.

يلاحظ عند الإشارة للون استخدام مصطلحين هما الـ value أو جلاء اللون أو بالمقدار النسبى لإشراق اللون ومصطلح Hue ومعناه تدرج اللون.

وهذان المصطلحان أكثر شعبيةً بينما نرى عادة إغفال مصطلح intensity أو حدة اللون وكثافته، وعلى أية حال فإن الدرجات المتطرفة على كلا طرفى جدول جلاء اللون لا تستطيع تمييز أيًا منها من الآخر. اللون شديد القتامة يبدو أسودًا وكل لون فاتح بشدة يبدو أبيضًا، وبالنسبة للعين المجردة فإن كل أجزاء الشمس تبدو براقة بدرجةٍ متساويةٍ رغم أن هذا غير موجود فى الحقيقة.

الجلاء فى اللون هو درجة اللون الفاتح بشدة أو الغامق بشدة، وموضع يكون فيه مثال معين فى سلسلة من المواقف أو المواضع المتراوحة فيما بين الأسود إلى الأبيض مع كل الاختلافات التدريجية فيما بين هذين الطرفين الأسود والأبيض، ويمكن تحليل أمثلة اللون من حيث علاقتها بالجلاء فتشمل الأبيض والأسود والرمادى بأنواعه أو الخالية من اللون ودرجات ألوان الطيف أو تلك التى نحصل عليها من خلال مزج الألوان، والمعبد الذى نتحدث عنه يأخذ مصطلحات أخرى فى الإنجليزية مثل brilliance – brightness – lightness luminosity وهى جميعها تدور حول الإشراق والمصطلح الأول ويعنى أن يكون اللون زاهيًا، والثانى بمعنى التألق والإشراق والجلاء أو المقدار النسبى للضوء، وهو البعد الجوهرى للون لأنه بدونه لا نستطيع الرؤية نهائيًا. ومصطلح tint ومعناه اللون الحقيقى هو المصطلح الذى أحيانا ما يستخدم فى الجلاء أو المقدار النسبى الأعلى ونستخدم مصطلح shade أى الظل لقيم الجلاء أو المقدارالنسبى المنخفضة.

ويمكن بناء جدول بدرجات الجلاء أو الإشراق من خلال تلوين شريط ضيق وفراغات متعاقبة ووضع اللونين الأسود والأبيض عند طرفين متناقضين مع وضع الرمادى فى الوسط وتدريج الألوان قدر الإمكان، يرى علماء النفس أن العين البشرية قادرة على تمييز ما بين ١٥٠ حتى ٣٥٠ درجة مختلفة من الجلاء ولكن عمليًا يمكن وضع مقياس مدرج بسيط لقيم الجلاء المختلفة وهذا القدر كافٍ فى

الركن الذى على اليسار نرى المقاييس المكونة من سبع درجات، لثلاثة تدريجات هامة للون.

التدرج فى اللون أو ما نسميه Hue هو اللون فى الإحساس الشائع، هو البعد الذى نشير إليه عندما نقول إن شيئًا ما أحمر وليس أزرق أو أخضر أو إنه أزرق وليس أحمر أو أخضر.

وسلسلة ظاهرة اللون تتميز كل منها عن الأخرى بهذا المعنى وهو أن ترى فى الطيف قوس قزح، وتعاقب وتتابع تدرج اللون ممكن أن تجدها فى الشكل الخارجى لدائرة اللون الموجودة فى الصفحة الأولى، والعديد من علماء النفس يقرون بأن العين البشرية تميز ما بين ١٥٠ حتى ٣٥٠ درجة من درجات الألوان، عمليًّا أمكن تحقيق ذلك مع القليل من الدرجات اللونية مثل تلك الموجودة فى أول الكتاب.

الحدة intensity هى الفارق المكتشف بين مثالين من لونين متشابهين فى تدرج اللون والجلاء المقدار النسبى لإشراق اللون، كما يعبر عنها أيضًا بدرجة التشبع أو صفاء اللون وكثافته أو النقاء.

الأزرق الأكثر زرقة هو الأزرق الحاد والأزرق فى أقصى درجات تركيزه هو اللون الأزرق الذى لم يختلط بأى درجات لون أخرى. كما نرى فى الركن الأيمن من أسفل فى صفحة الألوان فى أول الكتاب، وهذا البعد يمكن ملاحظته بإدخال درجات متوسطة بين الرمادى المتعادل اللالونى والمثال على درجة اللون فى كامل حدته، وفى الألوان التى وضعناها هناك درجتان فقط بين كل درجة من اللالونية المشار إليها، ولكن درجات اللون Hues ليست متشابهة من حيث درجات الحدة المختلفة التى يمكن تمييزها وعادة ما يقول علماء النفس إن العشرين وهى الدرجات التى يمكن ملاحظتها.

وكل تدرج لونى Hue يكون فى أقصى حدته فى ألوان الطيف أو مجموعة الألوان التى تظهر عند انكسار ضوء الشمس عبر المنشور الزجاجى، والمواضع التى فى حزمة الطيف متشابهة من حيث الحدة.

ولكنها تختلف من حيث درجة اللون وهى أيضًا تختلف فى الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون، فمثلاً نجد أن اللون الأصفر لديه جلاء عالٍ بينما اللون الأزرق منخفض الجلاء.

ونظرًا لأن الأسود والأبيض وبعض الرماديات تقدم أقل اختلاف للحدة من لونٍ إلى آخر. كما أن بعض الكتَّاب أخرجوها من مقياس التدرج اللونى، بينما فضَّل آخرون استخدام مصطلح tone وهو درجة اللون أيضًا للتعبير عن هذا الإحساس الذى يمثل اختلاف القيم النسبية لإشراق أو وضوح اللون والتدرج اللونى وللحدة، ولكن البعض يفضل التعبير عن ذلك الإحساس الذى تجربه عندما يخترق الضوء العين بكلمة لون Color ثم بعد ذلك التأكيد على الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون لأى مثال نعطيه للون.

(٥) فهم اللون فى الفن:ـ

لكى نفهم معنى اللون فى العمل الفنى الذى نشاهده علينا أن نأخذ فى الاعتبار الاختلافات فى اللون الذى يقدمه العمل لعيوننا، ولا يوجد نظام عالمى مقبول لتحقيق ذلك إذ أننا نفتقرإلى ذلك كما أن الدقة العالمية الكاملة سوف تذهب بنا إلى ما هو أبعد من المطلوب لفهم اللون فى الفن.

وليس من العملى دائمًا استخدام نسخة اللون حتى ولو كانت هذه الصور من إعادة الإنتاج أصغر من الحجم الأصلى للعمل الفنى ومصبوغة بالمعالجات العادية تظل أساسًا غير ملائم للفصل فى مسألة اللون فى العمل الفنى الأصلى.

هناك نسخ بالحجم الكبير الملونة والملائمة لكثير من اللوحات الزيتية ويمكن استخدامها كمادة للتدريب على تحليل اللون، ولكن أفضل خطة هى دراسة بعض الأعمال الفنية الأصلية بغض النظر عن أسلوبها ونوعها لأن اللون الخاص بالعمل الفنى يمكن تحليله فى كل حالة وفقًا لمصطلحات التدرج فى اللون Hue والجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون أو كثافة اللون.

ودراسة اللون يمكن أن تتم من خلال القدرة على تصفية اللون بشكل كبير والمثابرة بدون أن يشتمل ذلك على أىَّ من تداعيات بصرية لأشياء أخرى مشابهة أو إدعاءات غير مبررة، ولكن حتى نكتسب إعجابًا وفهمًا لعامل اللون فى تجربتنا لرؤية عمل فنى ليس من الضرورى الإسهاب ولكن مجرد إشارة موجزة للطريقة المناسبة سوف تجعلك قادرًا أن تقوم بنفسك بهذه الدراسة بجهدك الخاص.

أساس الطريقة السليمة هو المقارنة أى مقارنة أجزاء الشىء أو العمل الفنى ومضاهاة كلٍ منها بالآخر أو مقارنة عمل فنى بعملٍ آخر يشبهه، وعندما نجمع بين عملين فنيين بهذه الطريقة فإننا نحقق تقدمًا أكبر.

إذا ما طرحنا أسئلةً مثل كيف تم إنتاج هذا العمل الفنى؟ وما معنى هذا العمل الفنى فى المقام الثانى؟ وجعلناها أسئلةً ثانويةً لأننا سنعالج هذه المشاكل لاحقًا وليس محلها الآن، ويكون الشىء الأكثر فاعلية أن نبدأ فى مناقشة العمل الفنى من حيث الإحساس وأبعاد الحواس.

إلا أنه على أية حال عندما نعالج عملاً فنيًا ونتفحصه علينا أن نلاحظ بيانات الإحساس مما يتكون نموذجها وهناك العديد من المظاهر التى يجب أن نضعها فى اعتبارنا، فى المقام الأول علينا أن نعى وندرك أن بيانات الإحساس وحقائقه التى يعرضها علينا العمل الفنى الحالى عادةً ما تختلف عما يقدمه فى حالته الأصلية.

نموذج الإحساس الذى يقدمه البارثنون (انظر ص ٧٤) اليوم يختلف عن ذلك الذى قدمه كمعبد يستخدمه الأثينيون، اللوحة الفريسكو التى أبدعها جيوتو

(انظر ص ٧٤) قد تم استعادتها وترميمها. وعندما ندرس البيانات الحسية التى يعرضها العمل علينا أن نتذكر أن النموذج الأصلى ربما يكون قد تغير ويجب أن تعرف كم يكون من الأمور المرغوبة أن تعرف حالته الأصلية إذا كان ذلك ممكنًا عند دراسته.

المظهر التالى وهو أحد المظاهر وثيقة الصلة بالأول ويجب أن نستدعيه مرارًا وتكرارًا إلى أذهاننا عندما نقوم بتحليل عمل فنى من حيث حقائق الإحساس. علينا أن نميز بين تلك البيانات والحقائق التى قبلها الفنان بدون أى تعديلات وتلك التى قام هو بنفسه بتعديلها أو تطويرها أثناء اشتغاله بإنتاج هذا العمل الفنى.

فى حالة كاتدرائية نوتردام أمينز (انظر ص ٨٠) نجد أن الأحجار التى استخدمت فى البناء أحجار محلية أو مادة محلية ولونها مقبول من الجانب المعمارى بدون أى تغيير، ولكن فى كنيسة القديس مينياتو المونتى (انظر ص ٧٦) نجد أن الكنيسة من الخارج مغطاة بألواح من الحجر وألوان مختلفة وهذه حالة واضحة حيث نجد أن لون مادة البناء لم تكن مقبولة ولكن ضمنها نشاط الفنان فى اختيارها أحيانًا يكون من الصعب التأكد من التمييز بين عوامل الإحساس التى احتفظ بها بدون تعديلات وتلك التى تم الحفاظ عليها وتأمينها من خلال تعديل المواد الأولية ولكنها مسالة سهلة إلى حد ما فى معظم الحالات.

وبمراجعة نسخ أعمال الطبع الحجرى فى اللوحات المصورة فى هذا الكتاب ص ٥١ يمكننا أن نتأكد أنها تمامًا مثل ما تمنى دوميير وهى ناتجةٌ عن اختيار الفنان طالما كنا مهتمين باللون والملمس، وأعمال الورق والحبر هى أيضًا أعمال تتسم باللون والملمس ويمكن تأمينها بدون مشاكل. كان الرخام المستخدم فى البارثنون (انظر ص ٧٤) يتم جلبه من مسافات بعيدة وقد كانت خواصة الفريدة هى السبب فى استخدامه.

(٦) **الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون** "VALUE":-

إن أبعاد الجلاء فى اللون واحدةٌ من الأشياء التى يسهل الإمساك بها فى العمل الفنى، وهى أيضًا واحدةٌ من الأشياء التى من الممكن أن نعتمد عليها كما أنها مما يمكن تسجيله بوسيلة التصوير الضوئى، فإن الكاميرا العادية تنتج الصورة على فيلم كنموذج من الضوء والظلام.

وفى اللوحات الزيتية أو تلك الجرافيكية نجد أن الخط المرسوم أو المطبوع فى معظم الحالات يمثل المقدار النسبى لإشراق اللون خلال اللوحة (انظر ص ٣٦ – ٥١) وهو دائمًا ما يفعل ذلك مع اللوحات المطبوعة بالحفر على الخشب woodcuts بينما تتنوع مع الحفر على الزنك etching والكليشيهات engraving (انظر ص ٤٥، ٤٦،٤٨، ٤٩) وإشراق اللون فى المساحة الكبيرة نحصل عليه بعدة وسائل:-

ففى حالات التقنية العادية التى تعتمد على الخطوط المرسومة نجد المناطق المظلمة فى الرسم نضمن وجودها من خلال ترك سطح الكتلة (الكليشة) بدون لمس فى بعض المناطق (انظر ص ٤٤، ٤٧) وفى عمليات الطبع بالكليشية التى تعتمد على بقع اللون (انظر ص ٥٠) يتكون النموذج من مناطق أو مساحات كاملة تختلف كل منها عن الأخرى فى إشراق اللون وجلائه مع القليل إن لم يكن لا وجود للخطوط المطبوعة، ولما كانت معظم الرسوم المأخوذة بالطبع والرسومات تعرض تدرجًا لونيًا واحدًا لكل من الورقة والمادة الموضوعة على سطحها فإن العمل أو النموذج يكون الحصول عليه من خلال التباين فى الجلاء value بين الورق والحبر والطباشير أو الفحم أو الفضة أو أى مادة أخرى، أى أن الرسومات والمطبوعات التى تعرض أكثر من تدرج لونى واحد أو اثنين مثلا قليلة حتى تعد ثانوية، والإختلاف والتباين فى الجلاء عامل هام فى اللون وعن طريقها تمثل اللوحات والمطبوعات نموذجًا بصريًا.

وبالنسبة للنحت فإن الشيء أو العمل الفني أيضًا يمكن الإمساك به في أيامنا هذه على إنه نموذج من الإشراق النسبي من اللون (انظر ص ٥٢ حتى ص ٧٠). والتدرج اللوني حسب ما يفضله المعاصرون عادة يقبل كما هو بدون تعديل، وهذه المادة قد تكون مظلمة (انظر ص ٥٣) أو قد تكون أخضر داكنًا (انظر ص ٦٦، ص ٦٧) أو بيضاء أو صفراء (انظر ص ٥٤- ٥٧) في حالتها الحالية، لكن أجزاء هذه النماذج متشابهة في تدرج اللون أكثر من اختلافها فيه وتكون اختلافات هذه النماذج في العين هو اختلافات في المقدارالنسبي لإشراق اللون، وفي الحالات التي نرى فيها العمل الفني يقدم مناطق تختلف أيضًا في التدرج اللوني (انظر ص ٦٢ حتى ص ٦٩) نجدها قد أصبحت الآن حالات استثنائية على الرغم من أنها في العصور الأخرى هي القاعدة.

وفي العمارة نجد غالبية الأمثلة يتم التعرف عليها بالعين كنماذج للجلاء (انظر ص ٧٣ حتى ص ٨٧) على الرغم من وجود عدد من الأمثلة التي يكون بها أيضًا اختلاف في التدرج اللوني (انظر ص ٧٦).

ونرى في النحت والعمارة كما هو الحال مع الطبع والرسم نماذج من الجلاء أو المقدارالنسبي للون والوسائل التي نضمنها بها، و يمكن ربطها تحديدًا للمعالجة التقنية والنسق أو السياق الثقافي (قارن صفحة ٥٥ بصفحة ٥٩ وصفحة ٨٣ بصفحة ٨٦)

وفي التصوير (انظر ص ٢ حتى ص ٣٥) نجد أن الاختلاف في التدرج اللوني يجعل من الممكن أن ننتج صورًا فوتوغرافيةً للعمل الفني، وهناك فنانون معنيون وأساليب فنية تقدم نماذج تعتمد بالأساس على اختلافات التدرج في اللون (انظر ص ٢، ٦، ٣٢) بينما تعتمد أعمال أخرى على اختلاف في المقدار النسبي لإشراق اللون أكثر منها على درجة اللون وتدرجه.

انظر ص ١٢، ص ١٨ وقارن الصور في صفحة ٩

وفى أعمال الفنون الصغرى (انظر ص ٨٨ حتى ص ٩٨). فإن الأعمال تتراوح ما بين أعمال نحت وعمارة أو تصوير وقد يكون مصطلح بعد الاستشراق النسبى للون هو أهم شيء يقدمه النموذج انظر ص ٨٨ أو اختلاف الجلاء أو المقدار النسبى فى القيمة قد يمتزج مع مصطلحات التدرج اللونى أو الكثافة والتركيز.

(٧) التدرج فى اللون "Hue"

فى فن التصوير عادةً ما يكون النموذج الموضوع على الورق مختلفاً من حيث التدرج اللونى وكذلك من حيث المقدار النسبى لإشراق اللون على سطح الورق. ويكون للخط تدرج لونى ما بين الأحمر والبرتقالى (انظر ص ٣٦) أو أبيض (انظر ص ٣٩) أو بنى (انظر ص ٤١) أو رمادى كما ترى فى الأمثلة التى من رسم ديورر وانجريس (انظر ص ٣٨، ٤٠)، وقد تكون الورقة بيضاء أو لوناً خفيفاً ولكنها قد تكون أيضًا زرقاء أو رمادية أو أى درجة لون أخرى.

وفى طبعات الكليشية المأخوذة من الرواسم تكون درجة تدرج اللون الخاصة بالورقة والحبر تمامًا مثل الجلاء value، وفى المطبوعات اليابانية نجد أجزاء مختلفة من النماذج الموضوعة على الورق لها تدرج لونى مميز، ولكن فى معظم أعمـال الطبـاعة الغربية المستخدم فيها الكليشيهات الخشبية أو الحفر الحمضى أو الكليشيهات العادية هناك تدرج لونى واحد للورق كما أن هناك تدرجًا لونيًّا للحبر (انظر ص ٤٤، ص ٥١).

• وقد يكون الحبر أسود أو رماديًّا أو أخضر داكنًا أو بنيًّا داكنًا ولكن بما أن النموذج يعتمد أكثر على التباين فى الجلاء عن التدرج اللونى فإن تدرج لون الحبر عادة ما يهمله المشاهدون.

أعمال النحت:

فى العصور السابقة كانت تضاف تدرجات لونية إلى درجة لون المادة الأولية وتدرجها (انظر ص ٥٢، ص ٦٣) وبعض الأعمال لا تزال تحتفظ بآثار التلوين وقليل منها يحتفظ بها بالكامل (انظر ص ٦٢).

وفى عمل ديلاروبيا (ص ٧٠) لا يزال طلاء تزجيج الخزف أو البورسالين يحتفظ بنموذج حاد من التدرج اللونى ولكن فى معظم الحالات نجد أن التدرج اللونى للمادة الأولية إما أن يكون مقبولاً كما هو بدون تعديل أو أن تكون المادة الرئيسية التى تغلبت على عاديات الزمان بعد زوال درجات لون السطح بسبب الأمطار أو الثلوج والتعرض للشمس أو إهمال البشر أو تدخلهم (انظر ص ٥٢، ص ٦١).

وفى العمارة مثلها مثل النحت عادة ما تكون المادة الأولية مقبولة كما هى أو أن التدرج اللونى للألوان التى على الأسطح قد اختفت تمامًا، ولكن كنيسة القديس مينياتو المونتى (انظر ص ٧٦) ومبنى وولورث (انظر ص ٨٧) وكثير من المبانى يكون التدرج اللونى فى مختلف الأجزاء قد تطور وأصبح أحد العوامل المهمة فى النموذج البصرى الذى أمامنا.

وفى التصوير يكون الإختلاف فى التدرج اللونى بارزًا وواضحًا لدرجة أن بعض المشاهدين قد يهملون حدة أو كثافة اللون، والتدرج اللونى هو البعد الذى طوره بشكل رئيسى بوتشيلى (انظر ص ٦) ورافائيل (انظر ص ٨) وسيورات ورينوار (انظر ص ٣٠، ٣١) وصناع المنمنمات الفارسية (ص٣٦) إلا أننا عندما نقارن دافنشى مع ليبى (انظر ص ١٠، ص١١) يمكننا أن نرى أن دافنشى قد طور بعد الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون أكثر مما فعله ترافيليو، وعندما نقارن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر مع الرسومات الإسبانية فى نفس الفترة أو العصر (انظر ص ١٢، ص ١٨) نرى أن كليهما اعتمد على اختلاف الجلاء أكثر من

الاعتماد على اختلاف التدرج اللونى، وفى هذه الصفحات المساحة غير كافية لتحليل الصور وأن نرى ما هى أشكال الجلاء والتدرج اللونى الموجودة فى النماذج المعطاة هنا بالتفصيل ولكن عندما نتفحص لوحةً أو تصويرًا يجب أن تسأل نفسك • كيف تختلف الأجزاء المختلفة كل منها عن الأخرى فى المقدار النسبى لإشراق اللون؟ الظل والنور وكيف تختلف من حيث التدرج اللونى؟ وكيف نقارن هذا العمل مع أعمال أخرى من حيث الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون ومن حيث التدرج اللونى؟.

(٨) **الكثافة أو تركيز اللون** "Intensity":-

عادةً ما يتم إهمال بعد الكثافة أو التركيز فى اللون والسبب فى ذلك أن بعض التدرج فى اللون الخاص بألوان معينة Hues مثل الأبيض والأسود والرمادى والبنى تختلف من حيث حدة وكثافة اللون، وهى عمليًا غير مميزة من حيث اختلافها فى الجلاء Value، إلا إنه فى حالة ألوان الطيف لا يكون من الصعب أن نلحظ الفارق أو الاختلافات فى الكثافة أو حدة اللون، كالأجزاء المختلفة لنفس الشىء أو بين الأشياء المختلفة.

ولفهم أبعاد الكثافة أو حدة اللون فى التصوير تكون حالة الحفظ والإضاءة من الأهمية بمكان، وإذا ما انطفأت لمعة العمل أى فقد جزءًا من الأصباغ التى تعطى لمعة أو نوعًا من التزجيج أو تغطى بورنيش يغايره من حيث درجة اللون نكون حينئذ فى حالةٍ من عدم القدرة على تحديد الكثافة أو الحدة أكثر مما لو كنا نتعامل مع التدرج اللونى أو المقدار النسبى لإشراق اللون، ومرة ثانية نقول إذا ما كـان الشـىء ملونا أو مصممًا ليرى فى إضاءة قوية ثم رأيناه فى إضاءةٍ خفيفةٍ أو إضاءةٍ منتشرةٍ أو موزعةٍ تكون التغيرات الناتجة عن ذلك فى الكثافة أكثر خطورةً من تغيرات التدرج اللونى أو الجلاء أى الـ Hue والـ Value.

إن معظم أعمال التصوير و الحفر أو الرسم عادة ما يكون بُعد الكثافة أو الحدة في اللون مسألة مهملة وغير جديرة بالإهتمام لأن النموذج الذى أمامنا يتكون بالأساس من اختلافات الجلاء والتدرج اللونى ويمكن تطبيق نفس الملاحظة على معظم أعمال النحت والعمارة حتى عندما تكون المواد المستخدمة ذات التنوع فى التدرج اللونى أو عند وضع تدرج لونى على السطح يختلف عن المادة الأولية لأن المواد والأصباغ تختلف من حيث اللون كل منها عن الأخرى، وذلك بالنظر إلى التدرج اللونى والجلاء أكثر من النظر إلى الحدة أو الكثافة.

فى التصوير نجد الاختلاف فى الحدة له أهميته الخاصة فعند مقارنة أجزاء الشيء الواحد كل منها بالأخرى عليك أن تسأل نفسك.......

أى جزءٍ يمثل هذا التدرج اللونى فى أقصى حدة؟ وأيها الأقل فى هذا الشأن؟

كم عدد الدرجات المختلفة للكثافة فى هذا التدرج اللونى المقدم فى هذا النموذج؟

على سبيل المثال قارن بين مادونا (والسيدة العذراء) من عمل فليبى ليبو والسيدة العذراء لدافنشى انظر ص ١٠، ص ١١ فى الأصل أو فى أى صورةٍ مناسبةٍ لهذين العملين بالحجم الطبيعى وبالألوان من تلك البوسترات، سوف ترى فى الحال عندما تضع فى اعتبارك التدرج اللونى للأحمر حيث توجد أعلى كثافة لونية موجودة فى عمل فليبى، المنطقة أو المساحة الجديرة بالاهتمام فى لوحة دافنشى من اللون الأحمر هى فى طيات ثوب الملاك على اليمين ولكن عندما نقارن هذا الأحمر باللون الأحمر الموجود فى لوحة فليبى نرى أنها تكاد تكون خالية من اللون أكثر من أى عمل من هؤلاء فى عمل فليبى.

وعلى العكس من ذلك إذا ما قارنت المنمنمات الفارسية (انظر ص ٣٥) مع كثير من أعمال التصوير الغربى فسوف تجد أنها تظهر كثافةً لونيةً عاليةً بشكلٍ عام، إن أعمال كثير من مصورى القرن التاسع عشر (انظر ص ٢٨ – ص ٣٣) عند مقارنتها بأعمال هؤلاء المصورين فى القرن السابع عشر (انظر ص ١٢ – ص ١٧)

تعتبر فى أغلبها أكثر كثافة من حيث اللون كما أنها أعلى من حيث المقدار النسبى لإشراق اللون (جلاء اللون).

وفى الأعمال الفنية الصغرى نجد كثافة اللون التى يمكن الحصول عليها فى المعدن والزجاج والسيراميك والتى تعتبر من أهم الخواص المميزة لهذه الأنواع وهى فى كل من الأحوال مُقدَمةٌ أمام خلفيةٍ تكاد تكون خاليةً من اللون (انظر ص ٩٠، ص ٩٥).

حتى تفهم الإحساس باللون عندما تواجه عملاً فنيًّا عليك أن تسأل نفسك..

ما اختلافات الجلاء اللونى هنا؟

ما الاختلافات فى التدرج اللونى؟

ما الاختلافات فى الكثافة اللونية؟

بعد أن تكون قد فعلت ذلك مع عملٍ فنى واحدٍ عليك أن تسأل نفسك نفس الأسئلة وتطبقها على عملٍ مشابهٍ ثم تقارن بين الاثنين فأوجه المقارنة فسوف تساعدك على تفهم تطور أحد الفنانين أو عصرٍ من العصور أو بلدٍ من البلاد، وكذلك سوف ترى الاختلافات بين الثقافات والأنظمة الأخرى.

(٩) الرؤية أو الإبصار والعين:

إن تمييز الألوان أو ما تراه العين متصلاً بتكوين ووظيفة هذا العضو، والرسوم التوضيحية التى تبين ترتيب أجزاء العين موجودةٌ فى كثيرٍ من القواميس ودائرات المعارف وكتب تعليم التشريح أو الفسيولوجى (علم وظائف الأعضاء) يجب الرجوع إليها، والشيء المضاد لتصوير بناء العين وكيفية عملها أو قيامها بوظيفتها هو الكاميرا أو آلة التصوير الضوئى.

فى كل من العين والكاميرا الفوتوغرافية يخترق الضوء الكاميرا ليلقى بالشيء (صورة الشيء) على سطح ما وفى العين نجد أن الضوء يخترق أولاً القرنية وهى برواز شفاف دائرى أو منحنى من كرية العين والتى تكون فى أماكن أخرى مغطاة بمادة معتمة بيضاء، يمر الضوء بعد ذلك عبر جسمٍ شفافٍ يسمى الجسم الزجاجى أو العدسة وفيما بين القرنية والعدسة توجد الحدقة أو القزحية وهى ستارة تضبطها أليافٌ عضليةٌ تشبه فى عملها فتحة العدسة المسئولة عن دخول كميةٍ كبيرةٍ أو كميةٍ صغيرةٍ من الضوء أو زيادة كمية الضوء أو قلتها.

والبؤبؤ هو الفتحة التى فى مركز الحدقة، والفراغات التى بين القرنية والعدسة والتى توجد خلف العدسة مملوءة بسوائل شفافةٍ، بينما نجد أن الكاميرا تغير أبعادها بشكلٍ كلى حتى تضع الشيء فى البؤرة أو أقصى رؤيةٍ ترى العين، وتتحقق هذه النتيجة بتبديل أو تغيير الشكل أو انحناء العدسة ذاتها وذلك من خلال العضلات التى تغطى كرية العين، ومثل الكاميرا يمكن للعين أن تتحرك فى أى اتجاه.

الشبكية هى السطح الداخلى الحساس لكرة العين الذى يقف فى مقابلة العدسة والقرنية، وكل جزءٍ فى الشبكية يتكون من أليافٍ عصبيةٍ ذات نهاياتٍ أو أطراف لها خصائص الاستجابة للاختلافات فى الضوء، وهذه الأطراف أو نهايات الألياف العصبية تصنف على كونها عصياتٍ أو مخروطاً بناء على الشكل.

وكل الألياف العصبية تمتد نحو العصب البصرى الذى يمر من خلال كل الطبقات الموجودة فى كرة العين ويستمر وصولاً إلى المخ الذى به طرف خروج قريب من الأنف أكثر منه عند المركز الهندسى لكرة العين، ونقطة الخروج تلك بقعةٌ عمياء، لكن المركز الهندسى يشكل بقعةً أو منطقةً بها أقصى طاقةٍ بصريةٍ وتسمى الحفيرة fovea، وفى هذه الحفيرة أو النقرة الأطراف المخروطية فقط هى التى تكون موجودة، وفى السطح الخارجى للشبكية تكون الأطراف العصوية فقط

الموجودة والعصيات تكون حساسة لكمية الإضاءة بينما المخروطية مسئولةٌ عن الخواص الأخرى للضوء.

ونظرًا لأن العصويات والمخروطات كبيرةٌ فى العدد وصغيرةٌ من حيث المساحة فإن العين تكون عضوًا أكثر حساسية من أى حاسةٍ أخرى.

وهى أرق جزء فى جسم الإنسان، فلا نستطيع أن نجد الفرق بين إبرةٍ وأخرى إذا ما كانت سنون الإبرة تخرج ضغطًا أقل من ١ / ٢٥ من البوصة ولكن العين تستطيع أن تفحص الفرق بين نقطتين مختلفتين فى المجال البصرى إذا ما كانت الأعصاب فى الشبكية التى تتأثر تزيد على ١٦ من ١٠٠ ألف من البوصة بشكل منفصل، حينئذ يكون عضو الإبصار أكثر حساسية بكثير من حاسة اللمس فى التمييز بين المعلومات.

وهناك آلة تصويرٍ مزودةٌ بخليةٍ كهروضوئيةٍ تستخدم فى تحديد الزمن الذى يتم عرض الفيلم الفوتوغرافى للضوء تحت ظروف الإضاءة التى تكون موجودة عند التقاط الصورة، وهى تقيس كمية الضوء المنعكس من الأشياء.

الفروق فى الجلاء هى الفروق فى كمية الضوء المنعكس عبر العين، فيمكنك أن ترى أن هناك اختلافًا كميًّا إذا ما كان لديك مثل هذه الآلة.

وتحت نفس الظروف الضوئية عرِّض آلة القياس تلك لسطحٍ أبيض أو أصفر ثم إلى أسود أو أزرق داكن أو الأرجوانى الداكن، وسوف تجد أن الخلية الكهروضوئية سوف تسجل الاختلافات.

(١٠) **الضوء واللون:ـ**

ونظرًا لأن الرؤية هى آلية للضوء فيكون من الضرورى أن نفهم بعض خواص وعلاقات ضوء الشمس أو الضوء النقى، فضوء الشمس هو مجموعة من

الموجات داخل مدى معين تختلف أطوال كل منها يمكن رؤيته،وتكوين شعاع ضوء الشمس من خلال إمرار هذا الشعاع داخل منشور زجاجي يقوم بتحليل الضوء وإظهار سلسلة من الشرائط الملونة وهي ألوان الطيف التي تعود إلى تركز الموجات ذات الأطوال المتشابهة والمواضع المختلفة لكل نطاق أو حزام من هذه الموجات المكونة للطيف ويختلف إدراكنا الحسي بها من واحدةٍ إلى أخرى في التدرج اللوني، إذا ما كانت حزمة الطيف أُعيد إمرارها من خلال خلط المكونات مرةً أخرى بنفس النسب الأصلية، والطيف الذي نراه هو سلسلة من النبضات الكهرومغناطيسية التي تؤثر في العين، لكنه لسلسلة أكثر حدة واستمرارية تتمدد طول المسافة من موجات راديو طويلة حتى الموجات القصيرة الموجودة في الأشعة الكونية.

على الرغم من أن موجات الضوء تختلف من حيث أطوالها فإنها تتحرك بنفس معدل السرعة حوالي ١٨٦,٠٠٠ ميل في الثانية لذلك فإن الموجات ذات الأطوال القصيرة لديها ترددٌ عالٍ أو معدل اهتزاز، وكثيرٌ منها يصل إلى نفس النقطة في فترة زمنية معينة.

كلما زاد ارتفاع التردد زاد انحراف الزاوية التي يدخل فيها شعاع الضوء في وسطٍ شفافٍ مختلف الكثافة، فعندما يمر ضوء الشمس عبر الهواء فإنه يضرب جوانب المنشور الزجاجي الذي يختلف عن الهواء من حيث الكثافة، لتنتشر الموجات البنفسيجية للخارج على أحد الطرفين لأنها أقصر هذه الموجات ويخرج الأحمر من الطرف الآخر المعاكس لأنها أطول موجات. والموجات في حدود البنفسجي تصل قياساتها إلى ٣٩٦ ٠,٠٠ من المليمتر. بينما يكون أطول الموجات وهي الموجات الحمراء ٠,٠٠٠٧٦٠ من المليمتر. والتدرجات اللونية الأخرى التي بينهما يتم تقديرها تدريجيًا في الطيف حسب طول موجاتها، وبعض درجات الألوان مثل الأسود والأبيض والأرجواني والبني لا ترى في ألوان الطيف ولكن يمكن إنتاجها جميعًا من خلال إضافة خاصة أو بطرح هذه الموجات الموجودة هنا،

ومن خلال مزج الأحمر مع البنفسجى على سبيل المثال يقوم اللون الأرجوانى بتأمين تغطية المسافة بين طرفى الطيف، ويمكن أن ينحنى الطيف بكامله ليأخذ شكل الدائرة.

وشريط الطيف سلسلة واحدة مستمرة بين حدود البنفسجي والأحمر بكل تدرجات الألوان المنبثقة عن الانتقال غير المدرك إلى الموجات المجاورة، وبيانات الطيف متشابهة من حيث الكثافة لكنها تختلف من حيث تدرج اللون والجلاء. وأبعاد اللون أو حقائق الإبصار مثل الأبعاد المتعددة للحواس الأخرى، فهى سلسلةً مستمرةً بدون فجواتٍ أو تداخلٍ بين الحدود وبميزان الجلاء على سبيل المثال – قد نعتقد أن الرمادى المتوسط مزيج من الأسود على الأبيض بنسبٍ متفاوتةٍ وهذا صحيح فيما يخص الأصباغ ولكن ليس بالنسبة لشريط الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق الألوان. الرمادى الأوسط الظاهر ذو إحساسٍ فردى باللون وهو الذى يمكن تحديد رقعته وسط سلسلة متصلة من الأبيض والأسود، وبالنسبة لحاسة الرؤية لا يكون الرمادى خليطًا بين الأبيض والأسود إلا اذا كان الجنوب الشرقى خليطًا من الجنوب والشرق بالنسبة للاتجاهات. ويجب أن نحرص على الإحساس نحتار بين ما تنتجه المعالجات التقنية مثل خلط الأصباغ بالطريقة التى نميز بها بين الجلاء والأبعاد الأخرى للون.

والأصباغ التى تستخدم فى التصوير الزيتى لتغطية الكانفاس أو أى سطح آخر ملون تنتج الإحساس بنوعٍ خاصٍ من التدرج اللونى الخاص فى العين التى تمتص بعضًا من أطوال الموجات التى يتكون منها الضوء الساقط عليها بينما تعكس الأطوال الأخرى، و البقعة المكونة من لونٍ أحمر تمتص معظم الموجات كلها تعكس تلك التى تؤثر على العين وتظهر الإحساس بما نسميه الحُمرة. المواد الشفافة مثل الزجاج تمثل مقاومة خاصية جدًا للضوء ولكن المواد الملونة داخل الزجاج تمنع بعض أطوال الموجات وتسمح للبعض الآخر بالمرور من خلالها.

فزجاجة المصباح الحمراء (اللمبة) هى واحدة من ذلك النوع الذى يمنع معظم الموجات باستثناء الحمراء منها.

واللون الأسود هو تدرج لونى لسطحٍ يعكس القليل فقط من الموجات داخل العين ولا يحدث أى إثارة للشبكية أو إثارة قليلة جدًّا، والأبيض هو التدرج اللونى الناجم عن انعكاس كل الموجات وبنسب تكاد تعادل ضوء الشمس، وتوجد صعوبةٌ حقيقيةٌ لأننا نعرف الأسود من حيث التدرج اللونى للسطح والذى لا يعكس ضوءًا كافيًّا لإنارة الشبكية، وكذلك التدرج اللونى الذى نراه عندما لا يكون هناك ضوء لإضاءة شيء ملموس.

والأسود درجةٌ لونيةٌ وليس مجرد صفر أو غياب تدرج لونى لأنه تمت إعاقته بشكلٍ موجبٍ كإحساسٍ بصرى ويختلف عن أى تدرج لونى آخر فى حالة السطح الذى يعرف بأنه أسود يجد أن الموجات لا تصل إلى العين، فينتج ذلك الشعور باللون الأسود، وسواء أكان ذلك بسبب كون كل الموجات قد تم امتصاصها من جانب السطح أو لعدم وجود ضوء حتى يمكن انعكاس هذا الضوء.

والأبيض غير موجودٍ فى حزمة الطيف لأن الطيف يشتت الضوء الذى بدأ كأبيض.

والأسود غير موجود أيضًا فى حزمة ألوان الطيف لأن المنشور يعكس الضوء وأن الأسود يحدث بسبب غياب أو فقدان الضوء أساسًا.

فى هذه النقطة علينا الرجوع إلى لوحة الألوان الموجودة فى أول الكتاب. وهى مثال على الطباعة بأحبار ذات درجاتٍ لونيةٍ مختلفةٍ وتحتاج إلى قليل من درجات اللون فقط وتستخدم ألواحٌ منفصلةٌ لكل واحدةٍ منها، وكل أنواع الخلط والمزج التى تنتج بوضع درجةٍ لونيةٍ مع أخرى بتركيب واحدةٍ فوق الأخرى، وهذه الألواح صنعت بتصوير اللوحة الأصلية الملونة بإدخالها على شاشات يتم إدخالها فى الكاميرا ثم تغطى كافة الألوان ما عدا الدرجة المطلوب تصويرها، وبالطباعة

من هذه الألواح القليلة وإمرار الصفحة عبر الضاغط لمرةٍ واحدةٍ لكل لوح، ويمكن إنتاج هذه الألواح بدون إيجاد لوح فردى لكل واحدٍ من هذه الدرجات اللونية التى نراها هنا.

ثم لنعود إلى بعض صور الأعمال الفنية من فن التصوير بالزيت على الصفحات من ٢ حتى ٣٥.

انظر إلى إحدى الصور مما تعرفها بالفعل من خـــلال رؤية العمل الأصلى أو صورة للعمل مماثلة للعمل الأصلى بالألوان، والصور الموجودة فى هذا الكتاب مأخوذةٌ بالتصوير الفوتوغرافى الضوئى، وهى تسجل جلاء الألوان Values فى العمل الأصلى وتعطى نوعًا من الإحساس باللون المحسوس من أبعاد الجلاء مع إلغاء التدرج اللونى للطيف.

(١١) الضوء والأصباغ:ـ

يكون شعاع الضوء أحمر لأن الموجات الحمراء فقط هى التى ظلت باقية لدى وصولها للعين. وهذا الأمر حقيقى سواء كان الضوء الأحمر مصدره مصباح كهربائى أحمر أو انعكاسٌ للضوء على بقعة ألوانٍ حمراء،ولكن النتيجة بالنظر إلى اللون عادةً ما تكون نتيجةً مختلفة عندما تخلط أضواءٌ ملونةٌ عن تلك التى تأخذها عنه خلط أصباغٍ ملونةٍ.

إذا ما خلطنا الأصباغ البنفسيجية والصفراء معًا على سبيل المثال فإننا نضمن تدرجًا لونيًّا طبيعيًّا لنوعٍ من أنواع الرمادى، و لكن إذا خلطنا معًا وبنسب معينة زوجًا من الأضواء تكون النتيجة ضوءًا أبيض وهذه الثنائيات الأصفر والبنفسجى، البرتقالى والأزرق البنفسجى الأحمر والأصفر ذو الاخضرار وهى تدرج لونى يوجد فى طرفين متعارضين لخط يجرى عبر المركز فى دائرة اللون التى تظهر فى أول الكتاب.

إذا ما خلطنا أضواءً ملونةً بالإضافة نحصل على نتيجةٍ واحدةٍ ولكن إذا ما مزجناها بالطرح فإننا نحصل على نتيجةٍ مختلفة تمامًا فعلى سبيل المثال إذا كان لدينا الأبيض، وبتسليط الضوء الأبيض يمكننا أن ندخل شرائح من الزجاج الملون في كل منهما إذا ما وضعنا شريحة زرقاء في إحداهما وأصفر برتقالي في الثاني فإن الصورة التي على الشاشة تكون بيضاء.

إذا ما سلَّطنا المصباحين بشكلٍ منفصلٍ على بقعتين متميزتين أحدهما سيكون أزرق والآخر سيكون أصفر لكننا إذا ما أغلقنا أحد المصباحين ووضعنا كلا الشريحتين في الأخرى فإن الضوء يمر خلالهما قبل أن يصل إلى الشاشة تتكون لدينا صورة صفراء.

وعندما نسلط المصباحين بشكل منفصل فإن اللون الذي في الضوء يختلفان معًا على الشاشة بالإضافة، ولكن عندما يكون المستخدم هو مصباح واحد فقط مع كلا الشريحتين فإن الصورة التي على الشاشة تبرز ما ترك من ألوان بعد أن تبقى على درجات لونية من الشريحتين.

ويبدو واضحًا أن مزيج الأصباغ يحدث من طرح اللون من الضوء المنعكس على السطح المغطى بالألوان، فإذا كان هناك مصباحٌ واحدٌ داخله الشريحتان الصفراء والزرقاء وتدخل شريحة حمراء أيضًا تكون نتيجة ذلك صورة سوداء.

ومزج الأصباغ الزرقاء والصفراء والحمراء بنسبٍ معينةٍ يمكن أيضًا أن ينتج عتمةً لا لونية وفي كلتا الحالتين تحدث النتيجة التي رأيناها لأن درجات لونية معينة قد أخذت من الضوء.

ولكن لأننا نألف حقيقة أن الأصباغ الزرقاء والصفراء تكوِّن لنا لونًا أخضر مع أن هذا لا يعني أن درجات الأخضر خليط من المزج اللوني الأزرق

والأصفر عند إضافة ضوء أزرق وضوء أصفر أى منهما للآخر لا تكون النتيجة لونًا أخضر.

والأخضر ذو إحساسٍ متميزٍ بالأبعاد والتدرج فى اللون، وموقعه فى ألوان الطيف محدد بالتأكيد ويختلف عن كل من الأصفر والأزرق.

فصناع الألوان والأصباغ والعاملون فى المنسوجات والملابس أعطونا تشكيلةً متنوعةً من الأسماء المثيرة للألوان والسلع، وعادةً ما تستخدم بطاقاتٍ مختلفةٍ لنفس الإحساس، ومثل هذه الأسماء ليس لها قيمةٌ علميةٌ وتحديدًا يجب أن يشار إليها وتوضع فى حزمٍ مستمرةٍ للاستجابة للأبعاد الثلاثة المنفصلة للون.

ولا توجد صبغةٌ نقيةٌ بالكامل من حيث اللون، والمدى المتاح للون الموجود فى الأصباغ للفنان ولكنها جزءٌ من الكل، والمادة السوداء تفشل فى امتصاص كل الضوء الذى يسقط عليها وتعكس ما بين واحدٍ من عشرة أو واحدٍ من عشرين من كمية الضوء الذى يسقط عليها. عادة ما تكون بالناحية الأخرى ورقة بيضاء وهى عادة ما تعكس حوالى نصف الضوء.

ومرةً ثانيةً نقول إنه فيما عدا أو باستثناء بعض المعارض الحديثة يكون هناك القليل من الاهتمام للون الضوء الذى يسقط على الأعمال الفنية ومن الأمور المعروفة منذ العصر الرومانى القديم أن الضوء الذى يأتى من الشمال أقل ملاءمةً من الضوء الذى يأتى من أى اتجاهات أخرى وليكون ملونًا تلوينًا خفيفًا ببعض التدرج اللونى لألوان الطيف وعادة ما تواجه استوديوهات الفنانين الشمال لهذا السبب.

ولكن إذا كانت اللوحات مضاءة بإضاءة صفراء أو برتقالى كما يحدث بشكل متكرر فإن هذه الأعمال الفنية سوف تقدم نموذجًا حسيًا يختلف عما رآه الفنان.

يستخدم مصطلح "اللون المحلى" للإشارة إلى لون السطح الذى لا يكون فيه اختلافات لونية. ومثل هذا السطح يجب أن يكون صغيرًا ومعرضًا لإضاءةٍ مستوية

ومنتشرةٍ. وتحليل الأعمال الفنية بالرجوع إلى أبعاد اللون – تناولناها منذ بضع صفحات تكون متصلة بالألوان الموضعية التى نتحدث عنها.

فعندما نشاهد عملاً فنيًّا أو أى شيءٍ مرئى آخر نرى نموذجًا يتكون من اختلافات فى الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون والتدرج اللونى والكثافة اللونية Value، Hue، Intensity بالإضافة إلى ذلك سنجد أن الأجزاء المختلفة تعكس الضوء الذى يمتزج بها بالإضافة قبل أن تصل إلى العين، وكلما زاد حجم سطح اللوحة كانت الاختلافات المتنوعة أكبر، وكلما بعدنا فى وقوفنا عن اللوحة أثناء مشاهدتنا لها كنا أكثر عرضة للإحساس باللون الناتج عن إضافات الأضواء المنعكسة.

هناك تأثيران يطلق عليهما عادةً لفظة التباين وهما بعض التدرج اللونى للطيف متصلين بهذا الموقف. أحدهما يسمى التباين اللامع ويتأكد فى جلاء اللون Value فى المناطق المجاورة ومن ثم فإن الكنتور أو الحواف تكون متزايدةً مما يساهم فى قبول الشكل والبنية وفهمهما حسيًّا. عند وجود حقلين من الرمادى متجاورين يختلف كل منها عن الآخر من حيث الجلاء ولابد أن يحدث لهذه الحالة تأثيرات وهو أن المكان الذى يلتقى فيه كلاهما من حيث استرداد درجة الداكن والخفيف فيظهر كل منهما الأخر بشكل كبير.

التباين الثانى هو المعروف بالتباين الفورى عندما يكون لدينا منطقتان متجاورتان يختلف كل منها من حيث التدرج اللونى، فنجد كل واحدةٍ منهما تغير اتجاه الأخرى لتتمم كل منهما الآخرى، وعندما يكون هناك فارقٌ ملحوظٌ من حيث مساحة المناطق فإن التأثير سوف يكون مفهومًا فى المناطق الأصغر وبهذه الطريقة فإن البقعة الصغيرة الرمادية المحاطة بالبرتقالى سوف تظهر بشكلٍ أو بآخر بلونٍ أزرق.

ويعتمد التباين الفورى على علاقة تتام اللون الموجودة فيما بعد الصورة السلبية وعندما نتأمل أو ننظر إلى دائرةٍ حمراء مضاءة ثم ننتقل بالبصر للنظر إلى جدار أبيض اللون تظهر لنا دائرة خضراء خفيفةً على الجدار للحظةٍ، والصورة نفس الشكل ولكن اللون يكون متممًا للذى رأيناه أولاً، وتحدث تأثيرات معينة فى اللون فى الهواء الطلق مع ضوء الشمس القوى وهو الأمر الذى يحدث كاستجابة للتمييز بين اللون الدافىء واللون البارد، والتدرج اللونى بأنواعه Haue فى الجانب الأصفر والأحمر لدائرة الألوان يعرف بالدافىء والتدرج اللونى بأنواعه على الجانب الأخضر والبنفسجى تسمى بالباردة، وهو ما يعرف بالألوان الدافئة والألوان الباردة.

والشيء الموجود فى الهواء الطلق والمضاء بضوء الشمس المباشر يمكن أن نراه بسهولةٍ وهو يمثل نموذجًا من اللون يتحرك فيه اللون الموضعى باتجاه اللون الدافىء فى حالات ارتفاع المقدار النسبى للجلاء Value أو الاحتواء وهو يتحول نحو اللون البارد فى الظلام أو الظل، وقد استغل الرسامون التأثير بين الانطباعين هذه الحقيقة (انظر ص ٢٥، ص ٢٧) فى ضمان تأثيرات ملموسة بينما اعتمدوا على التدرج اللونى لألوان الطيف Spectrum hues فى الأصباغ التى استخدموها مع إقلال شأن أو عدم استخدام الأسود والرمادى.

والأمر الوثيق الصلة بهذا التأثير تقدم وتراجع اللون والتدرج اللونى للألوان الدافئة يبدو بشكلٍ عامٍ بارزًا عن غيره ليكون متقدمًا فى تعاملهم الخارجى بالمنظور وعلى العكس من ذلك يكون التعامل مع التدرج اللونى للألوان الباردة.

(١٢) **الألوان الأساسية**:

لكى نفهم ونتعامل مع الإحساس باللون ينصح بأن نتعرف على مجلة اللون أو دائرة اللون أو على رسوم توضيحيةٍ أخرى كما نراها فى الصفحة الأولى.

ونظرًا لأن هناك ثلاثة أبعاد فى اللون فقد بنيت الأشكال المصممة ببراعةٍ وهى عادةً ما تكون بشكلٍ غير منتظمٍ.

واستخدام هذا الرسم التوضيحى والنماذج يساعدنا على فهم العلاقة بين الحقائق وبعضها البعض ولكن الحقائق معقدةٌ جدًّا لتمثيلها بشكل فورى فى أشكال مسطحةٍ بسيطةٍ أو فى أشكال مصمتةٍ بسيطةٍ، وسلسلة التدرج اللونى لألوان الطيف جميعها فى أقصى كثافةٍ، ولكن بينما يكون الأصفر فى أعلى جلاءٍ ويكون البنفسجى أكثرها انخفاضًا،والفارق فى الجلاء بين الأحمر والأخضر ليس كالنسبة التى بين الأصفر والبنفسجى لذلك يصعب على نموذجٍ واحدٍ عرض كافة العلاقات مرةً واحدةً.

وتعتمد عجلة الألوان والجداول الأخرى أو أى مؤشرات أخرى لعلاقات الألوان على الألوان الأساسية مثل الأصفر والأزرق والأحمر. ولكن لا توجد مجموعة مطلقة للألوان الأساسية لكل هدفٍ ولكل علاقةٍ.

وفى حالة ألوان الطيف فإننا نجد أن كل تدرجٍ لونى هو فى الأساس بسيطٌ وهو يسمى تركيز الموجات ذات الأطوال المتساوية فى النقطة التى نرى فيها التدرج اللونى.

ولكن هناك أربع درجاتٍ لونيةٍ بارزةٍ وكلما كانت الحزمة أو نطاق الموجات أقصر بالنسبة لتلك المنكسرة فى المنشور زاد الاتساع فى النسبة فى المناطق التى تحتلها هذه الدرجات وكلما ضاق الانتقال بينهم. فيمكن أن نطلق على ألوان الأحمر والأخضر والأزرق والبنفسجى الموجودة فى ألوان الطيف صفة الألوان الأساسية.

ومن ناحية علم النفس تتكون مجموعة الألوان الأساسية من واحدة لايحتوى أى عضو آخر على آثارٍ ملحوظةٍ لها ولكن سواء أكانت هذه الآثار يستطيع المشاهد أن يراها أم لا فهى مشروطةٌ بإتلافه مع النتيجة الخاصة بمزج الألوان والأضواء مع تحليل الطيف بعجلة الألوان أو هرم الألوان أو أى جدولٍ آخر.

ومن ناحية الفيزياء نجد أن مجموعة الأضواء الملونة واحدة من الدرجات اللونية التى يمكن خلطها بطريقةٍ تجعل بالإمكان خلق أو إنتاج الألوان الأخرى،أى ثلاث درجاتٍ لونيةٍ بعيدةٍ عن بعضها البعض بالقدر الكافى فى ألوان الطيف يمكن توظيفها لكن يمكن ضمان التركيز الأعلى باستخدام أضواء هذه الدرجات اللونية الأحمر الذى تشوبه صفرة خفيفة والأخضر المشرب بالزرقة الخفيفة والأزرق البنفسجى.

والدرجات اللونية للأصفر والأزرق والأحمر عادة ما يتم اختيارها فى عجلة الألوان كألوانٍ أساسيةٍ، وهى تلك الأصباغ التى تتراوح فيها الدرجات اللونية الأخرى عند مزجها وخلطها.

لكن هذه المجموعة لا تنطبق على أساسيات ألوان الطيف فى الطبيعة أو أى مشاهدةٍ فرديةٍ.

(١٣) تعهد ورعاية الاستمتاع باللون:-

حتى نثبت تمييزنا للألوان فإن المعادلة الأساسية هى بكل تأكيد المقارنة، ولأننا عرضةً للاختلاف والجهل الحقيقى بمواقف نألفها ودائمًا ما نكون قادرين على ملاحظة هذا الموقف إذا ما حركناه. وبالإضافة إلى المقارنة فإن تبديل ومقارنة النموذج الذى لدينا قد يساعدنا.

واحتياجات الحياة العملية لاتخاذ موقف يجعلها حاجةً ملحةً وكقاعدةٍ فإن الاختلافات فى الجلاء يعادل الحقائق الحسية الملموسة يجب أن تكون ملحوظة عن قرب أكثر من الاختلافات فى التدرج اللونى أو الكثافة، ومثل هذه النماذج البصرية المألوفة مثل الصور الضوئية (الفوتوغرافيا)

وقد شجعت الصور الملونة فى المجلات والأفلام هذا النزوع، ولكن من الواضح أننا مزودون بما يجعلنا قادرين على التعرف على التدرج اللونى والكثافة أيضًا ويجب أولاً نفرح بنفس المدى من الخبرة البصرية التى لا تستطيع كثير من الكائنات الحية الأقل تعقيدًا على الوصول اليها لتقيدها بأجهزة الاستشعار لديها.

ولايمكن تكريس بقية هذا الكتاب للتمارين التى نستطيع بها تقدير وفهم اللون لأن هناك ثلاث حواسٍ أخرى والموضوعات المهمة للتقنية والشكل لا تزال فى حاجة لمناقشتها ولكن التمارين التالية والتى تشمل المقارنة لا تزال مطلوبةً وينصح بها لاسيما أن بعضها قد يكون متاحًا وبسهولةٍ بالنسبة لك.

(١) حاول ضمان الحصول على كتابٍ فى اللون من تلك الكتب التى يدرسها الفنانون، وأحضر مجموعة من ألوان الماء أو ألوان الزيت مع الأدوات والمواد الأخرى اللازمة للرسم، وفى هذا الكتاب سوف تجد تمارين متنوعةً يمكنك أن تتبعها بشكلٍ يعود عليك بالنفع.

(٢) حاول أن تجد فرصةً لمقارنة اللون المحلى للمناطق التى فى صورةٍ ذات لونٍ محلى فى منطقةٍ صغيرةٍ للنماذج المستخدمة أثنـــاء تصـــوير الصورة لاحظ الفروق!!

(٣) اختبر ثلاثة أشياءٍ بسيطةٍ تختلف بشكلٍ واضحٍ فى التدرج اللونى، ضع هذه الأشياء الثلاثة فى مجموعةٍ، ثم اصنع صورةً فوتوغرافيةً لهذه المجموعة من حيث الجلاء أو المقدار النسبى لجلاء اللون، صور نفس المجموعة فى لون كاملٍ، ثم قارن الصور الفوتوغرافية مع بعضها البعض.

(٤) انظر إلى العمل الفنى ككلٍ، ثم اعزل مناطق من اللون المحلى بهذه اللوحات من خلال وسيلة يمكن أن تصنعها بنفسك لتمثل معاينةً. وهذه المعاينة يمكن عملها بسهولة بقطع مربعٍ صغيرٍ أو دائرةٍ صغيرةٍ فى قطعةٍ من مادةٍ سوداء أو رماديةً مثل الورق المقوى أو المخمل، قارن بين الجلاء والتدرج اللونى والكثافة

اللونية للبقعة التى تكشفها المعاينة مع نفس القطعة عند رؤيتها من بعد محاطةً بقيم جلاء وتدرج لونى وكثافةً أخرى، والمقصود من هذا هو الألوان الدافئة فى الضوء والألوان الباردة فى الظل التى يمكن ملاحظتها.

(٥) خذ مادةً بيضاء ثم اصنع مربعاتٍ صغيرةٍ أو دائرةٍ من خمسة إلى تسعة أجزاء، ثم لون أحدها باللون الأبيض وأخرى باللون الأسود ثم، اخلط الرمادى مع الأبيض ومع الأسود مما يجعلها لونًا وسطًا بين الأبيض والأسود، لوّن قطعةً من المواد التى معك بهذا الرمادى وضعها بين القطع البيضاء والسوداء، ثم اخلط رماديًّا أخر لإدخالها بين الرمادى الوسط والأبيض، استمر حتى تجد كل القطع ملونة ويصبح لديك سلسلةً متساويةً، ثم استخدم أداتك تلك لتساعدك على ملاحظة قيم الجلاء أوالمقدار النسبى لإشراق اللون الموجود فى اللوحة أو أى عملٍ فنى آخر.

(٦) وبدلاً من أخذ قطعٍ منفصلة من المادة المستخدمة خذ شريطًا طويلاً ثم ابدأ بالأبيض لتنتهى بالأسود عند الطرف الآخر، ثم لوّن بقية الشريط ومن ثم فسيكون هناك تدرج للتقدم من الأسود فى أحد الأطراف نحو الأبيض فى نهاية الطرف الآخر من الشريط، ثم علم الخطوط عند مسافاتٍ متساوية عبر الشريط بالقلم الرصاص، اكتب بالعدد أو بالحروف مناطق الانتقال، ثم انظر إذا ما كان الشريط أو القطع المنفصلة أكثر دقة فى تحديد حقائق المقدار النسبى لإشراق اللون فى نموذجٍ ملونٍ.

(٧) أوجد رسمًا توضيحيًّا للطيف المصبوغ بالألوان لإظهار التدرج اللونى وتتابعاته، انسخ هذه الألوان بألوان الماء أو أى وسيطٍ آخر. وقارن بين هذه المعالجة والتدرج اللونى الموجود فى العمل الفنى.

(٨) اطلب من أحد مدرسى الفيزياء أن يريك ما يحدث لضوء الشمس من انكسارٍ عند مروره فى المنشور الزجاجى، انسخه قدر ما تستطيع ثم قارن بين

لوحتك والطيف كما هو موجود أمامك،ثم لاحظ الفروق والاختلافات، قارن بين اللوحة المطبوعة وطيف الضوء الواقعى واللوحة التى وضعتها أنت بنفسك.

(٩) اصنع سلسلةً من اللوحات بدرجاتٍ متميزةٍ كثيرةٍ لكثافة اللون إن أمكن وكل واحدةٍ من مربعات التدرج اللونى الموجود خارج دائرة اللون فى الصفحة الأولى، ثم اجعلهم كسلسلةٍ من القطع المنفصلة أولاً ثم كشرائط مستمرةٍ . والخطوات أو الإجراءات التالية تساعدنا على التصرف على حقائق اللون من خلال بعثرة وإفساد النظام المألوف.

(١٠) انظر إلى نموذج الألوان أولاً ثم انظر إليه بعد ذلك من خلال قطعة زجاج تقلل الحجم أو معينة الكاميرا التى ترى فيها ما تشتمل عليه الصورة، أو الطرف الكبير من نظارة الأوبرا أو النظارة المعظمة،ثم لاحظ التشابهات والإختلافات.

(١١) غير وضع عينيك من الحالة العادية وأنت تشاهد شيئًا طبيعيًّا أو عند مشاهدة عمل فنى، انحنى برأسك فوق الشىء الطبيعى حتى تكون على خطٍ عمودى بدلاً من الخط الأفقى مع الشىء الذى تشاهده، ثم استلق على ظهرك وانظر نحو الشىء ورأسك موجهةٌ نحوه، لاحظ الفروق بين الألوان فى حال رؤيتها الآن وفى حال رؤيتها بالوضع الطبيعى العادى.

(١٢) انظر إلى شيءٍ طبيعى أو عملٍ فنى وهو منعكسٌ على مرآةٍ داكنة اللون أو على السطح المصقول لمادةٍ داكنةٍ لاحظ ما هى الألوان التى ستظل كما هى؟ وما هى الألوان التى ستتغير؟ وما هو التغير الذى حدث؟.

(١٣) استخدم لوحةً من الزجاج المكسور وانظر إلى شىءٍ من خلالها لترى أى حقائق الألوان سوف تستمر وأيها تتبدل.

(١٤) خذ بعض الصور الرخيصة للأعمال الفنية مثل تلك التى تنشرها مطبعة الجامعة (هناك وليس هنا) كلها من ذات النصف درجة لونية وتلك

المطبوعة بحبرٍ مختلفٍ، وباستخدام قلم رصاص أو ألوان شمع غير المقدار النسبى لإشراق الألوان لمناطق معينة، لاحظ أوجه التشابه أوجه الاختلاف.

(١٥) استخدم صورة عمل فنى (تصوير) فى ألوانه كاملةً ثم غير مناطق معينة من حيث التدرج اللونى، ومرةً ثانيةً استبدل الكثافة مع الاحتفاظ بنفس التدرج اللونى.

هذا التمرين والتمرين رقم ١٤ أمكن القيام بهما بدون إتلاف صورةٍ للوحةٍ أو لعملٍ فنى وذلك بتتبع المنطقة التى سيتم تغييرها على ورقة ثم قطع الورق ووضع قطعة الورق التى باللون المختلف فوق الجزء المراد اختباره من الصورة.

لاحظ فى كل حالة الاختلاف أو التشابه !

وما هى الاختلافات فى العمل ككل من جراء التغيير الذى قمت به؟

ويمكن اقتراح تمارين كثيرةٍ أخرى ولكن إذا كان بعض هذه التمارين التى أشرنا اليها للتو قد نفذت بالفعل فإنك سوف تزيد بشكلٍ كبيرٍ من فهم وتقدير اللون.

(١٤) **حاسة اللمس:-**

حاسة الإبصار هى الحاسة التى نتعامل معها جميعًا بشكلٍ متكررٍ نظرًا لمداها البعيد كنموذجٍ للإحساس، ولكن حاسة اللمس هى الحاسة التى نثق بها أكثر من غيرها على الرغم من أنها أقل امتدادًا وأقل رقةً، وعادةً ما نقصد باللمس ما نشير إليه بمصطلح الضغط فأنت عندما تلمس شيئًا تضغط عليه لتعرف كنهه، وهى حاسةٌ تأتى من مقاومة المواد الصلبة الأخرى لحركة أجسامنا أو بمقاومة أجسامنا لحركة الأشياء الصلبة الأخرى.

والعضو المستخدم لهذه الحاسة هو الجلد، ويتم الإحساس أو يحدث الشعور بحاسة اللمس عندما يتحرك أو يتزحزح سطح أجسامنا الناعم والمرن، وتثار

- بشكل غير متساوٍ - الأعصاب ذات النهايات أو الأطراف عبر الجلد، وهى موجودةٌ أيضًا فى العضلات والأوتار والمفاصل.

ويحتوى الجلد على أعصابٍ أخرى وهى تلك التى تعمل عندما تدرك وجود حرارةٍ أو برودةٍ أو ألمٍ، ونهايات الأعصاب لها أشكالٌ مميزةٌ، ومن بين الأعصاب الأساسية والمنتشرة والموزعة على أنحاء الجسم أعصاب الإحساس بالألم، وهى تعطى إشارات للخطر حتى يتعامل معه الجسم ولكن بالمقارنة مع أعصاب اللمس والتفرقة عن الإحساس بالألم فهى خشنة وتحدث فى مناسباتٍ واضحةٍ. حاسة اللمس أرق بكثير من حاسة الألم ومن المهم أن تعرف أن الإحساس بالألم نوعٌ من الإدراك الإيجابى المزوَّد بنوعٍ خاصٍ من الجهاز العصبى، ولا يوجد جهاز متخصص لإدراك المتعة لأنها نوعية موجودة فى وظيفة أى إحساس، وللتعويض عن خشونتها فإن الإحساس بالألم لديه من القوة ما يثير الانتباه بشكل أعظم من حاسة الإبصار.

وحاسة اللمس أو الضغط لها عدة سماتٍ لا تملكها الحواس الأخرى، وهى شمولية وتبادلية النشاط، والضغط أو حاسة اللمس شاملة لأن كل جزءٍ من سطح الجسم يعتبر عضوًا فى هذه الحاسة، ونحن نرى بعيوننا فقط وهذا معناه أن المعلومات أو الحقائق وبيانات الإبصار موجودة فى منطقة محدودة أمام العين فى لحظةٍ واحدةٍ، وحاسة التذوق أكثر محدوديةٍ وتقيد، وحاسة الشم والسمع ممتدة المدى ولكن بياناتها تكون غامضة بالنسبة لموضع مثير بالنسبة للجسم، وحاسة اللمس أو الضغط بالإشارة لوضعٍ مثيرٍ بشكلٍ خاصٍ لأن الاتصال يحدث على سطح الجسم ذاته كما أنها نشيطة بغض النظر عن الاتجاه الذى يتجه إليه الجسم، فالأيدى التى تتحرك بسهولة وهى أكثر بالنسبة للضغط أكثر من مناطق الجسم الأخرى، وهى الوسيلة الأساسية التى تضمن حقائق اللمس.

وهذه الحاسة فريدةٌ أيضًا فى نشاطها التبادلى، وعلى سبيل المثال يمكننا أن نلمس أو نقرض يدٌ بأخرى وفى هذه الحالات لدينا إدراكٌ عدوانى وسلبى بالضغط

لكننا لا نستطيع أن نرى أعيننا، أو نُسمع أنفسنا آذاننا، والاشتمال والنشاط المتبادل هو ما نعتمد عليه والثقة بما نمارس عليه حاسة اللمس.

والجسم بأكمله معروفٌ لنا من خلال اللمس وهذا النموذج المستمر من الإحساس والذى نعرفه بأنه الجسم وهو صورةٌ واقعيةٌ ومستمرةٌ لبيانات وحقائق حاسة اللمس، ولما كان كل جزءٍ من الجسم على اتصالٍ متتابعٍ لأجزائه اللأخرى مع بعضها البعض كاللسان وباطن الفم وأصابع اليد ذاتها، فعلى سبيل المثال نجد أن النشاط التبادلى يمتزج مع الأجزاء الداخلية مما يجعلنا نميل إلى الإشارة للموقف بشكلٍ غيرمؤكدٍ ومشكوكٍ فيه.

الصراعات بين بيانات الحواس المختلفة عادةً ما تحل باستخدام لغة اللمس، وإن عصا فى كوب ماءٍ مملوء حتى نصفه تبدو للناظر كما لو أنها منثنيةً عند نقطة التقائها بسطح الماء ولكن عندما نلمسها نكتشف أنها مستقيمة. وعندما يكون هناك رجلان طول كلٍ منهما ستة أقدامٍ فإننا سنراهما من مسافة ٥٠ ياردة سوف تبدو كما لو كانت المسافة بيننا ياردة أو ياردتين فقط، وعندما نقول -كما نفعل دائما- إن هذه العصا مستقيمة فى الحقيقة أو أن الرجلين طولهما ستة أقدام فإننا نفعل ذلك بناءً على حاسة اللمس.

وبالمقارنة مع شمولية وتبادلية النشاط الذى لدى حاسة الضغط (اللمس) هناك بعض المظاهر التى تقلل من قيمتها أمام حاسة الإبصار.

فالمدى الذى لحاسة اللمس مقيدٌ نظرًا لأن الشىء الذى نلمسه يجب أن يكون فى اتصالٍ مباشرٍ مع سطح الجسم وأقصى مداه محددٌ بقدرة الذراعين على الوصول على مدى امتداد الذراعين.

وفى نفس الوقت فإن قدرة حاسة اللمس على التمييز بين بياناتها أقل بكثيرٍ من امتدادها وقد ذكرنا أن البصر أكثر رقةً من اللمس.

(١٥) هل حاسة اللمس أساسية؟

إن ثقتنا فى حاسة اللمس يبررها شموليتها ونشاطها التبادلى لأهميتها لصالح الجسم الذى يكون جلده العضو الرئيسى، وأحياناً ما يكون هناك اعتقادٌ بأن كل الحواس تنوعية من اللمس حسب الاتصال بالكتل والاستبدال بأن الرؤية هى الاعتقاد واللمس هو الحقيقة، حتى الأحياء الأولية تستجيب للتغيرات الكيميائية والكهربية فى البيئة، وحواس الأبصار والتذوق والشم أمثلةٌ للتفاعل الكيميائى وهى نشاط لجزيئات متناهية الدقة لا يمكن رؤيتها أو لمسها ولا يمكن بشكلٍ خاصٍ أن يطلق عليها حالات من الإحساس أو الضغط.

وعلى أى الأحوال فإننا على مستوى الفن فإن اهتمامنا يكون بالوظائف الحالية للحواس المتعددة وليس فى أعضائها الافتراضية أو فى تشابهها الذى قد يكون فى منطقةٍ لا نستطيع الوصول إليها وإداركها بالإحساس المباشر وفى نفس الوقت من الأشياء المثيرة للاهتمام ملاحظة أن التقدم فى الحضارة والثقافة كان ملازمًا فى امتداد قوى الإبصار وتحسينها أكثر مما حدث بالنسبة لحاسة اللمس، وأن التلسكوب والميكروسكوب والمنظار الطيفى والتصوير الضوئى والرسوم المتحركة (السينما) والتليفزيون جميعها وسائل تزيد من قدرتنا على الرؤية والفهم، ويمكن للإدارات العلمية أن تسجل الاختلافات الكمية فى اللغة البصرية كما أن مدى حاسة السمع قد زاد هو أيضًا باختراع التليفون والفونوجراف والراديو وغيرها من الأدوات، ولكن حاسة اللمس والاستجابة لها لا تزال كما هى.

(١٦) أبعاد اللمس:-

الإشارة إلى أبعاد اللمس مع تتبعها واحدة بعد الأخرى فى عمل قاسٍ يضمن حقائق اللمس فى ظل هذه الحالات ندرب أعضاء اللمس ونجرب حقائق الاستجابة لما لمسناه.

أول هذه الأبعاد وهى تتضح عندما يجد الجسم شيئًا آخر يضغط عليه ولكن هذا البعد يحدث أيضًا عندما ندرب أيدينا على اكتساب خبرة اللمس، وهى المظهر الأساسى والأول فى مثل هذه الحالات.

وهذا هو بعد الكتلة الذى يسمى أيضًا الحجم وتستخدم فى الإنجليزية ثلاث كلمات هى mass ، bulk ، volume وهو يعرف بالوزن والمقاومة لحركاتنا، وعندما تكون الأيدى فى حالة اتصال مع كتلةٍ وتستريح أصابع عديدةٍ على شىءٍ وتكون كل الحقائق والمعلومات متشابهةً أو عندما تحرك الأصابع وتكون كل الحقائق التى حصلنا عليها متشابهةً، فإننا نعرف البعد الثانى بعد المنطقة والسطح والاستواء، ولكن ليست كل المناطق مستمرةً بدون انقطاع، عندما تتكسر منطقة ما فى الشىء الذى نلمسه حيث تتقطع وتتصل بمنطقة أخرى نجد البعد الثالث لحاسة اللمس وهو الحافة.

ومصطلحات مثل الكتلة والمنطقة والمساحة والحافة تكون أكثر فاعلية عند استخدامها فى فهم الفن أكثر من تلك المستخدمة من جانب الهندسة.

وهذا العلم يبدأ بالنقط التى لها مواضع وليست امتدادًا، ومن ثم فإنها لا يمكن لمسها، الفكرة التالية التى تم تطويرها هى الخط وهو مسار النقطة وله امتدادٌ فى اتجاه واحدٍ ومرة ثانيةً فإن هذا الشىء غير ملموسٍ، والمساحة هى مسار الخط والمصمتات تولد من الخطوط أو مسارات الخطوط.

ولكننا إذا ما وظفنا أفكار الهندسة محاولين فهم عملٍ فنى من أعمال النحت فسوف نجد أنه من الصعب فهم الشىء أو العمل الفنى بهذه الطريقة، وعندما نحلل تمثال هيرميس للمثال براكستيليس (انظر ص ٥٧) من خلال المصطلحات واللغة الهندسية علينا أن نستخدم فكرتين لا تمتان بصلةٍ إلى حاسة اللمس لأن النقط والخطوط غير ملموسةٍ.

وعلى العكس من ذلك عندما نتعامل مع الشيء أو العمل الفنى بلغة الكتلة والمساحة والحافة فإننا نستخدم مفاهيم لا تعطى اهتمامًا لأى شيء أو أى اعتبارات بالإحساس، وبالأخص اعتبارات اللمس فى حد ذاته وبذلك يمكننا النظر إلى الشيء كنموذجٍ حسى ملموسٍ، وعلى أية حال فإن الهدف من العلم الاستدلالى الذى يحتاج إلى مبادىء خاصة بالعلاقات الداخلية التى يمكن أن نستنتج منها نتائج صارمة وثابتةً وهو يختلف تمامًا عن الطريقة التى ستساعدنا على فهم الشيء بلغة حاسة اللمس.

إن تنفيذ العمل الفنى يحتاج إلى التدريب على حاسة اللمس كمنتجٍ عن تقنيةٍ ما، وعلى الرغم من أن روعة التمثال أو العمل الفنى قد تأتى من النموذج البصرى فإن الرسام أو المصمم أو صانع الكليشيهات أو المصور أو النحات أو المعمارى جميعهم يحتاج إلى عمل نتائج تأتى خلال التدريب العملى لحاسة اللمس، فأعمال النحات والمعمارى وبعض من فنانى القطع الفنية الصغيرة أو الفنون التطبيقية يقدمون لنا حقائق وبياناتٍ مباشرةٍ لعملية اللمس وبينما يقدم الأخرون نماذج وسيطةً من نفس النوع.

المواد التى يشتغل بها أى فنانٍ تقتضى منه استخدام حاسة اللمس بها كتلةً ومساحةً وحافةً، ولكن هذه الأبعاد ليس لها تأثيرٌ فورى كبيرٌ على نتائج كافة التقنيات، فالحفر الغائر أو النقش الغائر (انظر ص٧٠ و٧١) يطور المساحة والحافة بينما يتجاهل الكتلة، والتصوير يتجاهل كتلة المواد المستخدمة بينما يستغل المساحة والحافة فقط وفى الأعمال المطبوعة مثل تلك التى فى الكتاب يصعب بالتأكيد تقديم أعمال النحت والعمارة كنماذج مباشرة للَّمس، لأن الصور أشياء للرؤية بشكلٍ أساسى، ولكن عندما تمسك بيدك كتابًا أو مجلةً لتقرأها فإنك تختبر مقاومتها أو كتلتها ويمكنك أن تمرر أصابعك عبر الصفحة وتتحسس مساحتها وعندما تقلب الصفحة فإنك تلمس الحافة، ومن ثم فإن حاسة اللمس تكون نشطةً حتى وأنت تقرأ وتنظر، فعند النظر إلى صور أعمال النحت والعمارة حاول أن

تتعرف عليها كنماذج ملموسةً لأنها كذلك بالفعل، وحتى تفهم أعمال العمارة والنحت والسيراميك تخيل أنه بإمكانك أن تقترب منها بالقدر الكافى الذى يجعلك تلمسها وتتفهم أبعادها اللمسية المحسوسة بيديك.

إن الرجال الذين صنعوا هذه الأعمال الفنية أنتجوا نماذج ملموسةً، انظر إلى صور النحت المصرى القديم (انظر ص ٥٢، ٥٣) وسوف تجد أن أبعاد الكتلة قد تم تطويرها بالتأكيد، وليس هناك أى مجهود مبذول لتقلل.من التعرف على الوزن والاستمرارية أو البقاء فى هذه الأشياء، فالمساحات والحواف قليلة نسبيًّا وبسيطة، وبعد ذلك تحول إلى صور النحت اليونانى فى العصور القديمة ص ٥٤ على الرغم من أن أبعاد الكتلة تم استغلالها هنا إلى أقصى درجةٍ ممكنةٍ وبشكلٍ أكبر بكثيرٍ عن النحت الإغريقى فى عصورٍ تاليةٍ (انظر ص ٥٥، ٥٧) وهى مُستغلةٌ بدرجةٍ أقل حتى فى العصور الإغريقية القديمة أكثر من النحت المصرى، ونجد نفس الموقف عند مقارنتنا العمارة المصرية المبكرة ص ٧٣ مع المبانى الإغريقية والرومانية (ص ٧٤، ٧٥) كما نجد أيضًا أن بعد الكتلة واضح فى العمارة القوطية (ص ٨٠، ٨١) وهى ظاهرة فى الصندوق المصور أمامنا ص ٩٢ أكثر من كأس روسبيمليوس ص ٩٢ أيضًا.

المساحة أيضًا بُعدٌ مهمٌ فى كثيرٍ من الأعمال الفنية فى أعمال النحت الإغريقية القديمة والمصرية (ص ٥٢، ٥٤) نجد المساحات ناعمةً وقليلةً نسبيًّا وهى محددةٌ أكثر، وفى أعمال النحت الإغريقية المتأخرة (انظر ص ٥٦، ٥٧) نجد المساحات أصغر ومتكررة أكثر بينما ترى فى عمل ديزيدرو داستياجنون (انظر ص ٧١) المساحات والحواف تسود على بُعد الكتلة، وعندما نقارن بين واجهة قصر المشتى والتابوت المسيحى المبكر (انظر ص ٥٩) مع النقش المأخوذ من البارثينين (انظر ص ٥٥) فسوف نلاحظ فى كلا العملين الأولين أن أبعاد الكتلة والمساحة قد أُهملا لحساب الحافة.

والمبنيان الموجودان فى فلورنسا (ص ٨٢) نماذج حسيةً ملموسةً تؤكد على الكتلة كما سنلاحظ عند مقارنتها مع مبنى متأخرٍ فى روما (ص ٨٥) عند مقارنة الطائرات الأولى وقطارات السكة الحديد الحديثة (زمن كتابة الكتب) انظر ص ٩٨ يفضل أن تطور بعد المساحة أكثر من بُعد الحافة.

الحافة هى البُعد الذى نشعر بالقلق منه عند انكسار سطح ما ثم وصله بمساحةٍ أخرى البعد الذى يكون تعادله وتوازنه فى حقائق الرؤيا وهو مستمرٌ حتى أننا نوجه اهتمامنا إليه فى أى نموذجٍ حسى ملموسٍ، فى حالة النحت القديم (انظر ص ٥٢، ٥٤) نجد الحافات قليلة نسبيًا وبسيطةً وهى مستمرةٌ ومنظمةٌ فى العلاقات الواضحة لأنها تكاد تشبه الأشكال الهندسية.

وفى النحت الإغريقى المتأخر نجد المسألة مختلفةً (انظر ص ٥٦، ٥٧) فهذا البعد هو الذى قد صنع أساس التباين المؤثر بين عمل دوناتيلو وفيركوشيو (ص ٦٤، ٦٧)، عند مقارنة قصر روتشيلى مع مبنى الـــ R C A (ص ٨٢، ٨٥) نــــلاحظ اختلافاتٍ مثيرة فى طريقة انكسار المساحات الضخمة والمسطحة وفى ص ٩٤ ترى كيف أن الرسم الذى يشكل نموذجًا بصريًّا من الخطوط يخدم فنيًّا التصميم المستخدم به ليكون نموذجًا محسوسًا وملموسًا مع التأكيد على الحافة وكيف أنتج بهذا الشكل.

أى شىء من أعمال النحت أو العمارة مع أنواعٍ معينةٍ من الفنون الصغرى (الفنون التطبيقية) يمكن تحليله كنموذجٍ من الكتلة والمساحة والحافة، ولكن كل واحد من هذه الفنون ليس بالضرورة يتعامل أو يطور هذه الأبعاد بنفس الطريقة، وبين عوامل الكتلة والمساحة والحافة هناك اختلافاتٍ أيضًا تميز مراحل منفصلة فى تطور نفس الفنان، والأساليب التاريخية تختلف أيضًا فى هذه المظاهر (انظر ص ٧٦، ٨٠، ٧١) مثل هذه الأعمال الفنية تحتاج للتحليل لاكتشاف حقائق اللمس المستخدمة وبأى طريقةٍ تعامل معها هؤلاء الذين قاموا بتنفيذها من حيث لغة الإحساس باللمس.

وكما فى حالة الإبصار فإنك سوف تكسب تقديرًا أكبر وفهمًا أوسع إذا ما زدت فى حدة تجربتك الحسية بالسؤال عن أى عمل من أعمال النحت أو العمارة الأسئلة التالية:

- ما الاختلافات فى الكتلة المقدمة فى هذا الشيء؟
- ما الاختلافات فى المساحة؟ ما اختلافات الحافة؟

عندما تتعرف على العمل الفنى بهذا الشكل حاول أن تكتشف ذلك فى غيره مع المقارنة.

(١٧) متعة اللمس ورعايته:ـ

من المحتمل أن زيادة نجاحنا فى تطوير حاسة الإبصار فى حضارتنا المعاصرة قد جعلنا أقل تفرقة فى التدريب على حاسة اللمس، المتوحشون غير الذين لم ينالوا قسطًا من الحضارة وقبائل الصيادين الرحّل وسكان المجتمعات الاستيطانية كان لديهم عذرهم فى الاهتمام بحقائق حاسة اللمس نظرًا لاستمرار تعاملهم مع الأسلحة والأدوات التى صنعوها بأنفسهم، وحقيقة أن الأدوات التى استخدموها مرارًا وتكرارًا كانت أيديهم.

وحتى اليوم عند تدريب من يعانون من الصمم يمكن مساعدتهم على التغلب على عيوب أجهزتهم ويجب أن تكون حاسة الإبصار لديهم متطورةً بشكلٍ عالٍ فى قراءة الشفاه والإيماءات والإشارات، والعمليات فعليهم أن يضخموا قوتهم للتمييز بين بيانات اللمس وبيانات السمع ليكونوا أكبر بكثير من المبصرين من البشر.

وعلى الرغم من أن القدرة على التمييز بين البيانات المختلفة باللمس مساوية لتلك التى تحققت للكفيف لا تحتاج إلى اكتسابها لنستمتع بحقائق اللمس فى الفن وهى تستدعى بذل جهدٍ واعٍ للتغلب على حالة اللامبالاة المعتادة للاختلافات الشديدة

فى حقائق اللمس، ومعرفة مثل هذه الحقائق غير ضرورية لتقدير الفن، لأن الأعمال الفنية عادةً ما يتم مناقشتها على أنها حقائق بصرية وليست شيئًا آخر.

ولكن الأعمال الفنية تعرض نماذج لبياناتٍ حسيةٍ أكثر من البيانات البصرية ويجب أن نعرف هذه المظاهر الواقعية فى الأشياء أيضًا.

ففى التدريبات التالية عليك أن تتفحص العمل الفنى وأنت مغمض العينين وذلك لتركيز الاهتمام على البيانات وحقائق حاسة اللمس التى تمثلها، وعليك فى كل مثل من هذه الأمثلة أن تفكر أولاً فى الكتلة ثم المساحة وأخيرًا فى الحافة، وبينما تفكر فى الكتلة عليك أن تسأل نفسك ما الاختلافات الموجودة بالنظر إلى الكتلة الموجودة هنا؟

وعندما تفكر فى المساحة عليك أن تسأل نفسك ما اختلافات المساحة الحادثة فى هذا الشىء؟

وعندما تفكر فى الحافة عليك أن تستفسر ما الاختلافات الموجودة بالنظر إلى الحافة التى اكتشفتها فى هذا الشىء؟ أحتفظ بعيونك مغلقةً وتحسس بيديك فوق هذا الشىء حتى تستطيع أن تجيب على هذه الأسئلة قدر المستطاع وفقًا للغة حاسة اللمس، ونظرًا للافتقار النسبى إلى الخبرة فى هذا المجال أو هذه الأمور فإن التدريب السابق أساسى أكثر من تلك المقترحة بالنسبة لحاسة الإبصار، ولكن إذا تم إجراء بعضها بحرصٍ فإنك سوف تكتسب معرفةً مفيدةً تساعدك على الاطلاع على حقائق الإحساس.

(١) أحضر مجموعةً من الأشكال الهندسية الصغيرة الصلبة مثل تلك المستخدمة فى المدارس الابتدائية ويمكنك أن تشتريها من المكتبات – أهم هذه الأشياء المكعب والكرة شكل هرمى ومخروط واسطوانة، ثم تعرف على كل واحدة منها حسب الكتلة والمساحة والحافة، ثم قارن كلاً منها بالأخرى وفقًا لهذه المصطلحات

(٢) بعد أن تتفحص هذه الأشياء ارتدى قفازًا وكرر التمرين الموجود بالفقرة السابقة، لاحظ الفرق فى إدراكك لهذا الشىء، ومن خلال ملاحظاتك للشىء بينما تكون يديك مغطاةٌ بالقفازات فإنك سوف تفسد نظام النموذج كما لو كنت تراه فى مرآةٍ مظلمةٍ أو وسط أرضٍ معشبةٍ.

(٣) خذ طرف كتاب أو مثقالاً للورق كعملٍ نحتى صغيرٍ على الرغم من أنها قد تكون نسخة مطابقة ومنتجة بكميات كبيرة من خلال عملية آلية، ثم اسأل نفسك الأسئلة التى ناقشناها فى التو – تفحصها بيدٍ عاريةٍ وبيدٍ داخل القفاز.

(٤) تفحص عدة قطع من نقودٍ معدنيةٍ مختلفةٍ، وهى التى تشكل كنقش منخفض الارتفاع جزءًا من الفنون الصغرى، كيف يمكنك أن تحدد الاختلافات فى الأبعاد الثلاثة لحاسة اللمس؟

(٥) قارن بين عدة أوراق بنكنوت ذات أبعادٍ مختلفةٍ مع العملة المعدنية التى تختلف أيضًا فى القيمة، ما أوجه التشابه وما أوجه الاختلاف؟

(٦) تفحص بعض الأشياء التى تم تحليلها بالطرق التى ذكرناها سابقًا ولكن ليس بأطراف الأصابع وراحة اليد ولكن بظهر أصابعك، لاحظ الفارق فى حدة إدراكك وقدرتك التى يمكن أن تميز بها الاختلاف فى نفس أبعاد اللمس والحافة على سبيل المثال.

ونفس الفارق فى القدرة على الإحساس بحاسة اللمس وكفاءتها فى أجزاء الجسم المختلفة يمكن أن تصبح واضحةً ومادةً للملاحظة بشكل معين من جانب أعضاء تشبه الأصابع فى تركيبها لكنها فقدت حدتها مع قلة الاستخدام، انظر من خلال الخبرة الفعلية كيف يمكنك تكرار التمييز الذى تعرفت عليه من خلال أصابعك العارية عند استخدامك أصابع قدميك بدلاً منها.

(٧) أحضر بعض طين الصلصال الذى يستخدمه النحات أو بضعة أرطالٍ قليلةٍ من المكونات الصناعية المستخدمة فى عمل النماذج، قم بتشكيل بضعة أشكالٍ

هندسيةٍ بسيطةٍ على نطاقٍ صغيرٍ اعتمادًا فقط على حاسة اللمس وذلك بالعمل بعينين مغمضتين.

(٨) بعد ذلك خذ لوحًا واضغط لأسفل بشكل رأسى ولكن بضغط متعادل على هذه الأشياء بدون أن تجعلها مسطحة على السطح الذى يدعمها، ثم تفحص هذه الأشياء....... مرةً ثانيةً، ما أوجه التشابه وأوجه الاختلاف فى أبعاد اللمس المختلفة؟

وأخيرًا اضغط لأسفل لتصبح هذه الأشكال مسطحةً مثل الفطيرة، تفحصها مرةً ثانيةً، ما النقط التى تشابهت فيها هذه الأشكال الآن مع الأشكال السابقة من نفس المادة وما مظاهر الاختلاف؟

وهذا التدريب يوازى الفساد أو التدمير الذى يحدث للنموذج المقدم من خلال مادة الإنتاج عند اختلاف المقدار النسبى لجلاء اللون أو التدرج اللونى فى مناطق معينةٍ.

(٩) خذ عيناتٍ من مواد مختلفةٍ مثل الفراء والمخمل والحرير والصوف والكتان والزجاج والطوب والخشب.

لاحظ وبعناية ما يحدث من اختلاف عندما تمرر يديك على أسطح هذه المواد بينما تكون عيناك مغمضتين.

(١٠) خذ صندوقًا خشبيًا ذا غطاء، ثم تفحص الشىء وأنت تضع الغطاء واسأل نفسك كيف يتألف النموذج لهذا الشىء من خلال أبعاد اللمس؟ ثم انزع الغطاء وابحث داخل الصندوق وغطائه واسأل نفسك نفس الأسئلة مرةً ثانيةً .

(١١) خذ بيت عروسةٍ من تلك التى يلعب بها الأطفال أو أى من النماذج الموضوعة للزينة، تفحصها بنفس الطريقة لتحديد النموذج من خلال أبعاد حاسة اللمس .

(١٢) تفحص المنزل الذى تعيش فيه أو الغرفة التى تقرأ فيها لترى ما تقدمه هذه الغرفة حسب لغة الإحساس باللمس، نحن معتادون على الاعتماد على حاسة الإبصار لتقودنا أثناء حركة أجسادنا وعلاقتها بلغة حاسة اللمس والتى تشكل المنزل والغرفة وما يحتويه كل منهما كما أن الأرضية التى تقف عليها والكرسى الذى نجلس عليه ومن حيث إنها مكونات واقعية لأبعاد حسية تتبع حاسة اللمس يمكن أيضًا اختبارها بهذه الطريقة فاقدو البصر مضطرون لمعرفة حقائق اللمس من خلال اللمس بشكل أساسى.

إن أداء بعض من هذه التمارين أو بعض هذه المقترحات سوف تزيد من إدراكك للحقائق البصرية وسوف تزيد أيضًا من استمتاعك بالفن، وإن كل عمل فنى كموضوعٍ أو شيء له تجربةٌ واقعيةٌ يتكون من قراراتٍ خاصةٍ بأبعاد الرؤية واللمس، بعض هذه الأبعاد مقبولةٌ بدون تعديلات، والبعض الآخر يتم تطويره واستغلاله والتعامل معه حسب قدرة المادة وطاقتها التى يمكن زيادتها وإهمال الباقى أو اعتبارها مسألةً ثانويةً، ومن المهم أن تعرف عندما تختبر عملاً فنيًّا كنموذج للإحساس ما أبعاد أنواع الإحساس المتعددة الموجودة فى الشيء (العمل الفنى) الذى اخترته وما الأشياء التى يتم التعامل معها باهتمامٍ كبيرٍ وما الأشياء التى تأخذ قدرًا قليلاً من الاهتمام أو عدم الاهتمام أصلاً....؟.

(١٨) ماذا ترى عندما تستخدم اللمس؟

ما الأبعاد المنتظمة المعادلة للمس حسب مصطلحات الإبصار؟ هذا سؤال له أهميته فى التعامل مع الفن وأهميته وأيضًا فى التجربة العادية المألوفة والمُعاشة. وإجابته موجودةٌ فى تحليل الموقف الذى نجد فيه حقائق فوريةً لكلٍ من الرؤية واللمس.

فعندما تقرأ كتابًا فإنك تلمسه كما أنك تراه. وصفحات الكتاب مثل الكرسى أو الطاولة التى تستخدمها أثناء قراءتك للكتاب، فهى نماذج حسيةٌ تشتمل على أبعاد الرؤية وأبعاد اللمس، وأول سؤالٍ تسأله هو ماذا ترى عندما نلمس الحافة؟ الإجابة هى أننا نرى الخط عندما نلمس الحافة والخط المرئى يعادل الحافة الملموسة. ويحدث الخط فى المكان الذى يتقابل فيه حقيقتان مختلفتان للون، وهذه المادة والبيانات قد تختلف من واحدةٍ إلى أخرى من حيث أبعادها والجلاء والتدرج اللونى والكثافة، وعندما تنظر إلى قمة الطاولة سوف تجد أنها تختلف من حيث جلاء اللون عن لون السجادة أو الأرضية، ويحدث خط عند تقابل الحقائق اللونية للسطحين.

ومفهوم الخط كمقابلة بين حقيقتين مختلفتين بيانيًا للون يسمح لنا بالتعامل مع الخط المرسوم كحالة خاصة (انظر ص ٣٦ – ٥١) عندما نسحب خطًا عبر لوح من الورق باستخدام قلم رصاص أو قلم حبر فإن ما نفعله هو أننا نترك أثرًا رفيعًا وضيقًا من الحبر (الجرافيت) على سطح الورقة.

والمادة المتحولة بهذه الطريقة تكون رقيقةً ورفيعةً حتى أن أبعاد الأمام والخلف والداخل والخارج قد تكون غير ملحوظةٍ، ومساحة هذه المادة على الورق فى نفس الوقت ضيقة جدًا وأبعاد اليمين واليسار أو من جانبٍ إلى جانبٍ آخر طفيفةً جدًا حتى أن الهندسة يمكن أن تعتبرها غير موجودةٍ ولكن فى الفن نجد حقيقة الإحساس ملحةً وضروريةً نتيجةً للتقنية.

والخط المرسوم يختلف بناءً على ذلك عن الخط الناتج عن تقابل حقيقتين مختلفتين للون وفى هذا تقدم لنا فى الحقيقة خطين، ومن الخطأ الاعتقاد بأن الخطوط المرسومة هى خطوطٍ، خط القلم الرصاص أو الحبر ضيقٌ جدًا حتى أننا دائمًا ما نرى خطين فى وقتٍ واحدٍ على كل جانبٍ من جانبى الأثر الرفيع والطويل للقلم الرصاص أو الحبر. هناك تباين أو اختلاف بين الجلاء فى اللون والتدرج اللونى للورقة والمادة التى تركت على سطح الورقة على كلا جانبى الخط المرسوم.

فخط واحد من الخطين الموجودين على جانبى الأثر الضيق عادةً ما يكون الخط الخارجى، وهو الذى يعادل الحافة، ومن ثم فإن التقليدية والتجريدية المشتركة فى قيود وحدود المساحات بواسطة الخطوط المرسومة لا تدخل فى استخدام الخطوط كمعادلةٍ للحواف، فهذه هى العلاقة العادية بينها فى تجربة الإحساس الفورى باللمس والرؤية، التقليدى موجود عندما ننظر إلى جانب واحد فقط من الخط المرسوم ونتجاهل الآخر، لكن اعتيادنا للتقنية التى نرسم بها أو ننتج بها هذا الأثر الطويل الضيق (الخط) تقودنا إلى إهمال الحقيقة.

وفى التجربة المعتادة يكون الخط المرئى هو المعادل للحافة البارزة والخط المرسوم هو أيضًا المعادل المماثل، ويختلف عن الخطوط المعتادة فى كونه حقيقةً خطين يتم إهمال أحدهما، قارن بين صور الرسومات والرسوم المطبوعة بالأكلشيه على صفحات ٣٦-٥١ مع صور أعمال النحـــــت فيما بين ٥٢ – ٧١ وصور العمارة فيما بين ٧١ – ٨٥.

ستلاحظ كيف أن الخط المرئى مكان التقاء حقيقتين مختلفتين للون هو المعادل للحافة وكيف أن الخط المرسوم هو فى الحقيقة خطان لا نرى أحدهما أو نهمله.

السؤال الثانى الذى نسأله حول العلاقة المتبادلة بين حقائق الرؤية وحقائق اللمس هو ماذا نرى عندما نلمس شيئًا ما؟ يُنظر للمساحة كمجموعة من حقائق وبيانات اللون تتميز عن حقائق المنطقة المجاورة.

انظر إلى المساحة البسيطة مثل صفحة الكتاب أو قلم رصاص موضوعٌ على الطاولة، فمن ناحية اللغة البصرية فإن صفحة الكتاب هى حقيقةٌ لونيةٌ من الأبيض الذى يحمل نماذج من البقع السوداء، ولكن الأبيض منفصلٌ عن يديك والأشياء الأخرى حوله وخلفه بالخطوط حيث يلتقى لون الصفحة مع ألوان هذه الأشياء فى المجال البصرى أو مجال الرؤية. فالقلم الرصاص مساحةٌ طويلةٌ ضيقةٌ فى معظمه أصفر أمام لون الطاولة، والمساحة هى حقيقةٌ لونيةٌ تتميز عما يجاورها من ألوان أخرى والخلفية عادةً ما تكون منفصلة عنهم بالخطوط.

والسؤال الأخير هو: ماذا نرى عندما نلمس جسمًا صلبًا أو مصمتًا؟ فعندما نلمس جسمًا أو شيئًا مصمتًا أو صلبًا نرى نموذجًا من بيانات وحقائق مختلفة اللون يتميز عن النماذج الأخرى التى فى الجوار وفى خلفية الحقل أو المجال البصرى. المساحات المختبئة تظهر عندما نمارس حاسة الاتجاه.

عادة ما تقوم بالرؤية واللمس فى آنٍ واحدٍ ونادرًا ما نجد أن من الضرورى أن نلمس شيئًا نظرًا لأننا نكون غير قادرين على إقامة علاقةٍ متلازمةٍ بين الحقائق البصرية وحقائق اللمس لذلك يجب أن نتناول ما نراه للتأكد من وجوده الواقعى من حيث القدره على لمسه المعادل المعتاد لما هو ملموس فى التجربة البصرية ويمكن الاعتماد عليها كقاعدة ونحن نتعرف على الخواص الملموسة لشىءٍ بالنظر إليه، وهذا ينطبق فى كثيرٍ من الأحيان على الصور لأنها تفعل ذلك مع الأشياء البصرية الأخرى.

(١٩) حاستا الاتزان والاتجاه:

من أهم الحواس التى نمتلكها حاستا الاتزان والاتجاه ونحن بدون هاتين الحاستين نشعر بأننا لا حول لنا ولا قوة، وهؤلاء الذين يعانون من الدوار أو التخدير أو من لديهم أمراضٌ عصبيةٌ معينةٌ يكونون غير قادرين على ممارسة الإبصار واللمس بكفاءةٍ. والاتزان والاتجاه يعملان بشكلٍ ثابتٍ ومستمرٍ ونادرًا ما يكون هناك فصلٌ بينهما بدرجةٍ خطيرةٍ أثناء عملهما حتى أنهما بشكلٍ عامٍ يمكن معاينتهما وقد حثت نظرياتٌ متكاملةٌ ومتقنةٌ على دراسة بعض المواقف والحقائق فى التجربة الإنسانية ويمكن تفسيرها بسهولةٍ وببساطةٍ باستخدام لغة حواس الاتزان والاتجاه.

وهناك مناطق معينةٌ فى الجسم يمكن الإشارة إليها على أنها أعضاء لهذه الحواس بشكلٍ مباشرٍ، والأطراف الخارجية للأعصاب فى هذه الأعضاء لها خواصها وتميزها من حيث الشكل – والحقائق التى يعرضونها تأخذ شكل نماذجٍ من الإدراك الحسى ولكن ثباتها واستمرارها يجعلنا نعى كونها حواسًا منفصلةً عندما تثار هذه الحواس، وهى دائمًا مؤثرةٌ وفعالةٌ ونحن نأخذ أداءها الناجح كشىءٍ عادى لأنها محمية بشكلٍ جيدٍ، فالأعضاء التى بها هذه الأعصاب المتخصصة موضوعة فى التركيبات المفرغة والمعقدة للعظام الصدغية حيث توجد أيضًا أجزاء من أعضاء السمع، وهى تستمر فى العمل حتى إذا ما أصيبت أعضاء السمع· وفى نفس الوقت ونظرًا لأن الاتزان والاتجاه وثيقا الصلة ببعضهما البعض وهما موجودان فى نفس المنطقة ولديهما تأثيرٌ مباشرٌ على النظام العضلى أحيانًا لا يمكن التمييز بينهما. ولكن أعضاء الإبصار والتذوق والشم جميعًا موجودةٌ فى الرأس وعادة ما يمارس الشخص حاسة الإبصار فى نفس الوقت الذى يمارس فيه حاسة اللمس عندما يقوم بلمس الشيء أو العمل الفنى لذلك فإن التماس أو التجاور أو التزامن ليس أساسًا فى الإخفاق فى اعتبار الاتزان والاتجاه كحواس منفصلةٍ.

عند إدراكنا لعملٍ فنى يتم إهمال حاسة السمع ولكن أعضاء السمع مجاورةٌ وملامسة لأعضاء الاتزان والاتجاه، فإن ما يطلق عليه الأذن الداخلية وهى البنية الداخلية خلف فتحة الأذن تحتوى على قوقعة الأذن الداخلية حيث توجد نهايات الأعصاب السمعية.

ويشتمل هذا التجويف أيضًا على عملين عصبيين أحدهما يتكون من ثلاث أنابيب دقيقة تسمى القنوات نصف الدائرية لأن كلاً منها ينحنى على هيئة نصف دائرة وجميعها بارزة من الدهليز، ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الأنابيب الثلاث ترقد فى ثلاثة مسارات مختلفةٍ بزاويةٍ قائمةٍ كل منها على الأخرى وهى تستجيب للهندسة المصمتة ثلاثية الأبعاد، وهى تمتلىء بسائلٍ وأى حركةٍ للرأس سوف تهز هذا السائل بعد أن تتوقف حركة الرأس التى تحتوى على هذه الأنابيب وحركة السائل تثير الأعصاب الموجودة فى الأجزاء الثلاثة للأنابيب وتجعلنا مدركين للاتجاه الذى نسير فيه أو عند التغير فى سرعة الحركة.

وعندما لا يكون هناك تغير حتى التغير الطفيف كما يحدث فى لحظاتٍ معينةٍ أثناء طيران الطائرة فإن السوائل لا تثار فلا يحدث بالتالى وعى أو إدراكٌ بالاتجاه وعادةً ما يكون ممارسة الرؤية مع الاتجاه،وتغير حقائق الرؤية يجعل حقائق الاتجاه أكثر دقة ومحددةً أكثر . والدهليز الذى تفتح عليه القنوات نصف الدائرية والذى يعودون إليه يحتوى على بقع بها خلايا تتأثر بشكلٍ دائمٍ بالأجسام الدقيقة التى تسمى الحصيبة الأذنية eoliths التى تضغط عليهم، وهذه البقع موجودة فى المسارات الأفقية والمسارات الرأسية وتجعلنا مدركين بشكلٍ مستمرٍ بموضع الأجزاء المختلفة للجسم وعلاقة الرأس بشكلٍ خاصٍ بصفةٍ خاصةٍ بالنسبة لباقى الجسم، وحقائق هذا الإحساس مقدمةٌ فى حالة الحركة والاسترخاء، وتوجد أعضاء مشابهة فى الحيوانات اللافقارية والتى لا تستطيع السمع لكنها معنية بوضع أجسامها. والأعصاب الخاصة بالاتزان والاتجاه متصلةٌ بالمخيخ الذى يهتم بالعلاقة المباشرة مع النشاط العضلى وهم يعملون بنجاحٍ كقاعدةٍ والبيانات التى تحصل

عليها تكون متلاحمة متناسقة، فى الظروف غير العادية فقط يكون هناك نزاعٌ بين بيانات هاتين الحاستين كما يحدث عنـــدما تتحرك على سطحٍ صغيرٍ أو على سلمٍ أو عندما تسقط من ارتفاعٍ أو عندما يهتز الجسم بسرعةٍ،فى مثل هذه الحالات فإن النظام بأكمله يحدث فيه اضطراب والخوف قد يشل نشاط الحركة ولكن النجاح العادى لهذه الحواس ليس معناه أن يقودنا إلى إغفال أو تجاهل الأحاسيس التى يمدوننا بها باستمرار أو البحث عن تفسيراتٍ معقدةٍ ومركبةٍ لحقيقة أو بيان لا مباشر بشكلٍ فوريٍ.

وأبعاد هذه الأحاسيس مميزةٌ ولكن علاقتهم الوثيقة كل منها بالأخرى لديه تؤثر على اللغة وتستخدم نفس الكلمة وهى كلمة الإرتفاع فى أبعاد الاتزان والاتجاه وكلمة واحدة أيضًا وهى العمق تشير إلى أبعاد الاثنين كليهما، وهناك كلمتا العرض والاتساع يتم توظيفهما بشكلٍ مختلفٍ بالنسبة للأبعاد الثلاثة لهاتين الحاستين.

أبعاد الاتجاه يتم التعبير عنها بنفس الأسلوب كالتالى جنبًا إلى جنبٍ، أعلى وأسفل وفى الداخل وفى الخارج وبدلاً من عدم براعة هذه المصطلحات فإنها تستخدم فى جعل الاختلافات الواقعية واضحةً فى الوعى بشخصية الوعى لدينا يمكن استخدامها فى التحليل المباشر لأنها تشير إلى مقومات لنماذج الإحساس.

التصميم مع حاستى الاتزان والاتجاه وعلاقته بنماذج الإبصار مع اللمس.

نرى العيون جزءًا من الجسم والذى يكون إمـــا فى حالة استرخاءٍ واتـــزان أو فى وضع الحركة بشكلٍ ناجحٍ، والجسم بأكمله نموذجٌ يشتمل على بيانات وحقائق خاصة بحاسة اللمس ولذلك فإن الوعى باللمس والاتزان والاتجاه يكون بشكلٍ فورى نماذج الابصار الأخرى مثل السحب والظلال والدخان والرسومات والتصوير الزيتى يتم تجربتها بلغة الاتزان والاتجاه كاستعدادٍ للجسم نفسه والنماذج الأخرى مثل حاسة اللمس مثل الجبال والأشجار وكذلك التماثيل والمبانى يتم التعامل معها بلغة الاتزان والاتجاه بدون التساهل فى أحكام اعتباطية وغير منطقية.

لهذا السبب يمكننا التحدث وبدقةٍ عن العمل الفنى باستخدام كلمات مثل اليمين واليسار والقمة والقاعدة وعندما ننظر إلى لوحة يمكننا أن نقول إن منطقة بصرية أبعد فى داخل الفراغ البصرى أكثر من الأخرى والتى تكون أبعد للخارج وأقرب إلينا. (انظر ص ١، ٣، ٢١، ٣٥)

(٢٠) الاتـزان والاتجاه فى الفن:.

إن الصور الفوتوغرافية وصور الأعمال الفنية ذات الدرجة اللونية المتوسطة تمثل نماذج للجلاء والمقدار النسبى لإشراق اللون فقط بغض النظر عن أى اختلافات أخرى من حيث النماذج البصرية الخاصة بها، ولكن بيانات وحقائق الاتزان والاتجاه موجودةٌ فى تنظيمات الجلاء كما هى فى التصوير الذى يشتمل اختلافات فى درجة التدرج فى اللون والكثافة اللونية. لذلك يكون من الممكن دائمًا أن نحلل الأعمال الفنية المصورة بالنظر إلى الاتزان والاتجاه سواء أكانت كل الأبعاد البصرية وأبعاد حاسة اللمس موجودةٌ أم لا، وتحليل الأعمال الفنية بهذه الطريقة يسمى أحيانًا (تحليل الشكل) ولكن الشكل يشتمل على ما هو أكثر من نموذج الإحساس. إنه انعكاس لدراسة الأعمال الفنية بالنظر إلى بيانات وحقائق الاتزان والانسجام والتوافق وبدون افتراض ذلك فإننا عندما نفعل ذلك فإننا نرهق دراسة أشكالها.

وأثناء قراءتك لكلمات كتابٍ والنظر إلى صورةٍ فأنت تمسك بالكتاب من الجانب الأعلى بمعنى أنك تمسكه بحيث تجعل الصورة تظهر فى أعلى الصفحة وهى نفس الطريقة التى نفذ بها صنّاع الكتاب عملهم وكيف رأوهم لأول مرة، وأنت تفتـح أغلفة كتـاب فـإن الصفحات المطبوعة تكون أمام التجليد والأغلفة لا تكون أمام الصفحات وأنت تقرأ الكلمات بادئًا من الركن العلوى من الناحية اليسرى (لأن الكاتب يصف القراءة باللغة الإنجليزية) من الصفحة وهو الأمر الذى

يعنى بلغة الأبعاد من القمة إلى القاعدة ومن اليمين إلى اليسار وأنت تقرأ كأنك تتابع السطور من اليسار إلى اليمين وهو ما يعنى بالنسبة للغة الأبعاد من جانب إلى الجانب الآخر. وأنت تتحول إلى الصفحة التالية بعد أن تصل إلى آخر كلمةٍ فى أسفل الصفحة اليمين وهو ما يعنى أن عينيك قد اتجهت الاتجاه العام لأسفل بلغة أبعاد من أعلى لأسفل وإلى اليمين من حيث أبعاد الجانب إلى الجانب، فالكتاب بكلماته وصوره ومنذ البداية وهو شيء واقعى موجود بالواقع بالنسبة لك يشير إلى حواس الاتزان والاتجاه.

وفى هذه التجربة بالنسبة لشيءٍ يمثل نموذجًا من نماذج الإحساس كانت على وعى بالأبعاد الخاصة بالاتزان والاتجاه والتى تقبلها بشكل مألوف وفقًا لهذه الأبعاد تقوم بما يلزم عليك سواء حللت هذه الأبعاد أو لم تحللها.

وعندما نوقشت أبعاد حاسة الرؤية والإبصار وحاسة اللمس استخدمنا إشارةً مقتضبةً لإظهار كيفية اكتشاف حقائق هذه الحواس فى العمل الفنى ومرةً ثانيةً بالنسبة لحاستى الاتزان والاتجاه فإننا سنكتفى بالإشارة إلى وجود هذه العوامل لتضعها فى وعيك وإدراكك ومن ثم يمكنك تتبعها إلى ما هو أبعد مما هو مسموحٌ به فى هذا الكتاب.

وعلى الرغم من أن أى عملٍ فنى بما فى ذلك الأعمال المصورة على الصفحات من ١ إلى ٩٨ سوف يخدم الغرض الذى نشير إليه.

ولكن تحول إلى ص ٢٠، ص ٢١ حيث سترى لوحتين مما يسمى طبيعة صامتة إحداها من عمل شاريدان والأخرى من عمل سيزان، ونظرًا لأن هذين العمـــلين قد تم ترجمتها بالتصوير الفوتوغرافى إلى نماذج من الجلاء فقط Value لا يمكن أن تدرس العلاقات اللونية الأخرى بدون العودة إلى العمل الأصلى الموجود فى متحف اللوفر أو استخدام صورة ملونة لهذا العمل الفنى. وعلى أية حالٍ لو درسنا إعداد الصورة فى كل حالةٍ كنموذجٍ ملموسٍ يعطينا قيم الاتزان يمكننا

ملاحظة حقائق التوازن والاتجاه فى هذه الأشياء بسهولة، وتوضع الصور على جدران هذه المتاحف بحيث تجعل اللوحة أو العمل الفنى يقدم لنا أبعادًا. القمة القاعدة واليمين واليسار وبنفس الطريقة التى كانت موجودة على حامل لوحات الفنان أثناء اشتغاله بها. إذا ما فتحت كتابًا مصادفةً بطريقةٍ تجعل القاعدة فوق والقمة تحت فإنك تقوم تلقائيًّا بلف الكتاب ليأخذ الوضع السليم لاستعادة شكله الأصلى.

ربما يمكن دراسة طاولة مطبخ شاريدان من حيث أبعاد الاتزان. السمك الذى بأعلى والطاولة والمفرش على قاعدة اللوحة. القطة والإناء الخزف على اليمين والكرنب والإناء النحاس على اليسار. مفرش الطاولة أمام الطاولة والطبق خلف السمك والكرنب.

العمل الفنى فى هذه الحالة يعد نموذجًا بلغة الاتزان من حيث قمة وقاعدة، يمين ويسار، أمام و خلف.

يمكن القول عن هذا الإحساس هو أنه ينتج توازنًا قد ضمَّنه الفنان فى تصميمه لهذه اللوحة، فالإناء الذى على اليسار فى حالة اتزان مع الإناء الفخار والقطة على اليمين ونتوء الحائط على اليسار لا يوجد ما يوازنه على اليمين لكنه ليس مما يسترعى الانتباه ويتم وضع الاتزان من خلال وضع السمك أبعد إلى اليمين قليلاً وليس فى المركز من الناحية الهندسية، ونتوء الحائط والسمك يشكلان معًا حقائق بحاسة اللمس مع أبعاد القمة والقاعدة وتوازن أعداد الأطباق والخضراوات والقطة والسكينة ومفرش الطاولة من حيث أبعاد اليمين واليسار فوق الطاولة. والجدار خلف مفرش الطاولة ولكن الجدار ومفرش الطاولة حققا الاتزان من خلال مصطلحات اليمين واليسار والقمة و القاعدة.

وعلى الرغم من أن حقائق الاتجاه ليست واضحة وضوح عناصر العمل الذى قام به شاريدان كما هى فى لوحة سيزان، فهناك إحساس بأنها موجودة هنا أيضًا، فاتجاه السكينة من أسفل يمنيًا إلى أعلى يسارًا يوازى طيات مفرش الطاولة

فى أسفل على اليسار والاتجاه الذى تمد فيه القطة مخالبها هو نفس الاتجاه. وغطاء الإناء الذى على اليسار فى نفس الاتجاه حسب ما نرى المقبض.

ولما كان النموذج يعطينا أبعادًا لحاسة الاتجاه فإننا سندرس الطبيعة الصامتة لسيزان فى هذه اللوحة نرى مفرش الطاولة معلقًا أمام المشاهد بينما نرى طبق الفاكهة به خمس كتلٍ دائريةٍ – أبعد من ذلك.

وعلى الرغم من أن مفرش الطاولة يعطى أو لتقل يؤكد على أبعاد الاتجاه من الداخل للخارج فإن قمة الطاولة تنحدر لأسفل نحو اليسار، ويتضح هذا الاتجاه من خلال طيات القماش فى الخلف والإبريق والفاكهة عند قاعدته وطيات مفرش الطاولة أسفل عند اليسار الاتجاه العام من أعلى عند اليمين إلى أسفل عند اليسار والأبعاد إلى أسفل نراها فى العلاقة بين طبق الفاكهة وأكبر مساحةٍ فى مفرش الطاولة أسفل عند اليمين وفى رجل الطاولة عند اليمين من أسفل وفى أعداد أكوام الفاكهة كما هى فى أماكن أخرى.

واللوحة فى هذه الحالة تعرض لنا نموذجًا من مصطلحات الاتجاه مثل أبعاد الداخل والخارج، جانب إلى جانب، أعلى لأسفل.

وبدلاً من التوازن الذى رأيناه فى لوحة شاريدان هناك وحدةٌ ديناميكيةٌ فى عمل سيزان الذى يمكن أن يحلل بلغة الاتجاه كما أنها تتصل بمصطلح الاتزان. فالأشياء التى فى قمة الطاولة تظل فى حالة اتزان ولكن انحدار الطاولة من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار يعطى إحساسًا بالحركة بينما يظل نموذج الإبصار والتوازن بدون تغير. والثنايا التى فى الخلف من الترابيزة وفى نفس الطاولة كغطاء الطاولة الذى يبدو معلقًا لأسفل فيها يعطى إيحاءً أو تأثيرًا بالتوافق والانسجام لأن اتجاه كل منهما من الداخل إلى الخارج نحو المشاهد.

وطبق الفاكهة فى الداخل ولأعلى عند القمة يعطى محور اللوحة وهو يعطى نوعًا من التوازن مع الإعداد المحكم أكثر للفاكهة وصولاً للطبق عند اليسار .

فى كلتا الصورتين يجب أن نلاحظ أن حواف الكانفاس حقائق الإحساس التى تمثل أبعاد القمة والقاعدة وأعلى وأسفل ويمين ويسار وجنبًا إلى جنب بشكل بسيطٍ، وهناك حقائق مشابهةٍ فى منطقة الكانفاس ثم تعامل الفنان معها بالإشارة لهذه الحقائق الأساسية للسطح الذى عدله الفنان بالتقنية التى استخدمها.

وقد نجد أنه من الممكن التعرف على الدور الذى لعبه الاتزان والاتجاه فى أعماله الفنية إذا ما قارنت اللوحة التى على ص ٤ مع تلك التى على صفحة ٥، أو مقارنة ص ١٤ مع لوحة ص ١٥ أو المبنى الذى على صفحات ٨٠، ٨١ مع المبانى التى على ص ٨٤ وصفحة ٨٥.

إذا ما وجدنا أى صعوبةٍ فى ملاحظة أن الأعمال الفنية تعتبر نماذج للاتزان والاتجاه، فذلك لأننا نأخذ هذا الأمر كمسلماتٍ ونخفق فى التعرف على هذا النموذج الذى يقدمه لنا المصمم وهو واحدٌ من النماذج التى تكون حقائق هذه الأحاسيس التى اختارها وأعدها فى تصميمه، وهى لا تحدث دائمًا فى الأعمال الفنية كأشياء أو خصائص أو حادثات غير ذات أهمية، إذا ما قارنت الأعمال الفنية للفنانين الكبار المختلفين ومن عصورٍ مختلفةٍ كل منها عن الآخر، فسرعان ما ستلاحظ كيف يكون التميز جوهريًا عندما نلاحظ أبعاد هاتين الحاستين حاسة الاتزان وحاسة الاتجاه وكيف تختلفان فى حق أنفسهما مثل تأثير اختلاف اللون.

(٢١) رعايـة إدراك الاتـزان والاتجاه:

بعض المقترحات التالية الغرض منها تعهد ورعاية إدراكك ووعيك بحواس الاتزان والاتجاه وهى تهتم بالأشياء ذات الخواص الحسية التى تم تعديلها وأشياء أخرى وبأشياء تكون الخواص البصرية فيها متطورة، يجب اختبار النماذج الحسية الملموسة للحقائق والبيانات التى تقدمها بعيونٍ مفتوحةٍ وعيونٍ متعلقة أيضا، وفى كل حالةٍ أدرس العمل الفنى أو الشيء الذى أمامك من حيث حقائق الاتزان. اسأل

نفسك ما الاختلافات الموجودة هنا بالنظر إلى اليمين واليسار وبالنسبة من القمة إلى القاعدة؟ وفى حالة الأمام والخلف ! قارن البيانات التى حصلت عليها مع الأخرى التى حللت أبعادها، ثم كرر العملية بالنسبة لحاسة الاتجاه واسأل نفسك أسئلةً موازيةً للبيانات والحقائق التى يعرضها عليك العمل.

إن كل المقترحات تكاد تقدم لك موقفًا تكون فيه النماذج المألوفة للاتزان والاتجـــاه فـــى حـــالة بعثرة وعدم نظام كما هو الحال فى لوحة الجريكـــــو (انظر ص ٥) ولوحة سيزان (ص ٢٥)

١- خذ مجلة مصورة وامسكها مقلوبةً وعلق صورةً على الجدار وهى مقلوبةٌ و تبيَّن ما أبعاد الاتزان والاتجاه التى تم تبديلها وتغيرها؟

٢- عند تعليق صورة بشكلٍ ملتوٍ على جدارٍ، ما الأبعاد التى حدث فيها اضطراب؟

٣- عند وضع لوحةٍ ووجهها للحائط والكانفاس(قماش الرسم) الفارغة بمواجهتك ما الأبعاد التى تغيرت؟

٤- عندما تنظر نحو أشياء طبيعيةٍ أو أعمال فنيةٍ وعينيك فى وضعية رأسية بدلاً من الأفقية فما الأبعاد التى تغيرت؟

٥- عندما ترتد على ظهرك وعينيك نحو الشيء ما الانحراف الذى حدث فى أبعاد الاتزان والاتجاه؟

٦- خذ صورةً نموذجًا يؤكد على اليمين واليسار مما يسمى عادةً بالأفقى مثل خط التقاء الماء والسماء عندما تنظر إلى البحر أو أى امتدادٍ كبيرٍ للماء لا تستخدم المعينة – ما الانحرافات التى تكتشفها بين النموذج والصورة؟

٧- خذ واحدة من الصفحات المليئة بالصور فى هذا الكتاب مثل الصفحات من ١ حتى ٧ أو صورةً مكبرةً ثم خذ قطعةً من الورق المقوى الأبيض ثم اقطع

بداخلها فتحة مستطيلة الشكل أصغر من الجزء المطبوع من الصفحة أو المساحة الموجود بها صورة العمل الفنى ضعها أولاً على سطح الصورة جاعلاً حافة الفراغ المفتوح موازيًّا لحافة الصفحة أو صورة العمل الفنى. ما هى الاختلافات أو التغيرات التى تحدث فى أبعاد الاتزان والاتجاه؟ وبعد ذلك ضع الورق المقوى فوق الصورة حتى إن الحواف لا تتوازى ثم تعرف على التغيرات وخاصة الأبعاد المتنوعة لنتائج الحواس، عندما نرى الصورة وعينيك موازية لحافة الفتحة.

٨- خذ نفس حاشية الصورة بفتحتها المستطيلة معك إلى الريف، ثم أمسك بها عاليًّا باتجاه تختاره عشوائيًّا، بعد ذلك تفحص النموذج البصرى الذى سيظهر أمامك فى القمة المستطيلة كما لو كانت لوحةً. ما الاختلافات الموجودة؟ ثم تعمد إمالة اللوح المفرغ على شكل مستطيل وغيِّر اتزان رأسك بحيث يكون مسار عينيك موازيًّا للحافة وادرس النموذج الذى يظهر فى الفتحة، ثم حدد الاختلافات؟

٩- خذ أى صورةٍ يمكنك أن تلفها ثم حلل تأثير ذلك بالنظر إلى الاتزان والاتجاه وللإطار والحائط المعلقة عليه.

١٠- استخدم الورق المقوى أو الكرتون المصنوع منه الإطار والفتحة المستطيلة بالإشارة إلى منظر خارج المنزل أو داخل الحجرة، ثم حركه حركة دائرية حتى تجد النموذج البصرى الذى إذا ما كان صورةً فإنه سيكون نموذجًا مرضيًا، ما الاختلافات الموجودة من حيث الاتزان والاتجاه بين النماذج التى ترفضها وتلك التى تجدها مقاربةً لما نراه عادةً فى الصور؟

١١- خذ صورةً فوتوغرافيةً لأى شيء عالٍ كالجبل مثلاً، ثم صورة أخرى لشيءٍ طويلٍ جدًّا مثل ناطحة السحاب خذ كلتا الصورتين الفوتوغرافيتين من موقعٍ قريبٍ من القاعدة، ولكن حاول أن تُظهر قمة هذا الشيء فى الصورة التى أخذتها، وتبيَّن ما الاختلافات بين الصور الفوتوغرافية والنموذج كما تلاحظه؟ وما الاختلافات الموجودة من الذاكرة البصرية للأشياء المصورة؟

ما الاختلافات التى بين الصورتين الفوتوغرافيتين؟

١٢- أفحص سلسلة مستمرة من المطبوعات المأخوذة بكاميرا صورٍ متحركةٍ (سينما) لبعض الأشياء السريعة مثل راقصٍ أو راقصةٍ أو نسرٍ أو رياضيٍ يقوم بقفزةٍ واسعةٍ، ثم لاحظ أى من هذه الصور غير مقنعٍ؟ وما الاختلافات من حيث أبعاد الاتزان والاتجاه بين الصور المقبولة والصور غير المقبولة؟ والاقتراحات التالية يمكن القيام بها وإجراؤها بسهولةٍ وسوف تزيد وعيك وإدراكك إلى درجةٍ أبعد بمسألة الاتزان والاتجاه.

١٣- ضع طاولةً صغيرةً على الأرض بوضعٍ مقلوبٍ بحيث تكون قمتها لأسفل والأرجل لأعلى، ثم تفحصها بعيونٍ مغلقةٍ، ثم بعيونٍ مفتوحةٍ، وتبين ما هو الفرق من حيث الحاستين اللتين نتناولهما الآن (الاتزان والاتجاه).

١٤- ضع كرسيًا على جانبه بدلاً من وضعه بالشكل الطبيعى ولاحظ ما هى الاختلافات فى النماذج البصرية والحسيه الملموسة.

١٥- اختر قمةً ما،ولف حولها بسرعةٍ، ولاحظ ما الفروق والاختلافات، ثم اختر قمة جيروسكوب (أداة لتحديد الاتجاه) ثم حركه حركةً مغزليةً واختر زاويةً ملاصقةً للسطح، فما الأشياء المتشابهة والمختلفة؟

١٦- حاول قراءة صحيفةٍ بذراعٍ ممدودةٍ أفقيًا من الكتف أو أثناء وقوفك على رجلٍ واحدةٍ إلى متى تظل محتفظًا بتركيز اهتمامك على الشىء فى ظل هذه الظروف؟ وما الاختلاف الذى يحدث فى إحساسك؟

١٧- أحضر لوحين من الخشب عرض كل منهما بعرض قدمك وباستخدام بعض الطوب أو الكتب اجعلهما معلقين على مسافةٍ قصيرةٍ من الأرض، ثم تمشى ذهابًا وإيابًا بدون أن تنزل من فوق الألواح قدر المستطاع، ثم لاحظ ما الاختلافات الموجودة بين هذه التجربة والإدراك أو الوعى بالغرفة فى الأحوال العادية؟

١٨- أحضر بومرانج أو عصا القذف الاسترالية. وفى مساحةٍ كافيةٍ أو فى حقل ألق بها فى الهواء بعيدًا عنك وتبين ما الفارق الذى يحدث لك من حيث الوعى بإلقائك لهذه العصا أو إلقاؤك لكرةٍ أو عصا عاديةً؟ ما علاقة هذه الاختلافات بالنسبة لأبعاد الاتزان والاتجاه؟

(٢٢) **تعاون الحواس**:

الطرق التى أشرنا اليها فيما يتعلق بتحليل حقائق الإحساس المقدمة للعمل الفنى وكقاعدةٍ يتم التعامل مع هذه البيانات والحقائق بشكلٍ انفصالى، وقد يكون هذا ممكنًا لأننا نقتطع أو نتجرد من تجربتنا الكلية لهذه الأجزاء التى يمكن ربطها مباشرة للنموذج المباشر والمستمر للإحساس المسمى الجسد فاللون مثلاً هو ذلك الجزء من الإحساس الذى يمكن ربطه مباشرةً بالعين وهى عضو الإحساس بالرؤية، والجسم نفسه ككلٍ يعد نموذجًا لحقائق الإحساس الذى ندركه دائمًا ونحن نرى أيدينا ونلمس عيوننا ونلمس آذاننا وأيدينا تلمس كل منها الأخرى، ومن ثم فإن الأعضاء هى أشياءٌ خاصةٌ بالحواس الأخرى.

فالرجل الذى يصنع عملاً فنيًا مثله فى ذلك مثل الرجل الذى يشاهد العمل الفنى مزودًا بأجهزةٍ لتجربة الشيء فى كل هذه المصطلحات، والإنسان الذى يصنع العمل الفنى والذى يستمتع به عند انتهائه لا يمارس حاسةً واحدةً فى وقتٍ واحدٍ، والفرد العادى يرى ويلمس ويشعر بالاتزان والاتجاه فى نفس الوقت وعلى الرغم من أن اهتمامه يتركز على واحدة أو أنواع أخرى من الإحساس فى نفس اللحظة.

إن النموذج الذى يشد انتباه الشخص عندما يتم تحليله سيجد إنه يشتمل على حقائق الحواس الأربع التى ناقشناها، فالتمثال يمثل نموذجًا لحاسة اللمس بالنسبة للرجل الكفيف على الرغم من أنه يمثل حقيقةً بصريةً للإنسان الذى يستطيع أن يراه كما يستطيع أن يلمسه.

والموقف المبدئى هو نموذجٌ يشتمل على بياناتٍ وحقائق لتلك الحواس الأربع التى يدركها الإنسان طالما كان لديه أعضاء خاصةً بالأنواع المختلفة من تلك الحواس المشار اليها. والحواس لا تتطابق كل منها مع الأخرى فهى متصلةٌ بمناطق مختلفة من الجسم ولكنها تتشابه فى كونها تعرف بالإشارة لنفس النموذج الجسدى المستمر وهى نشطةٌ معًا فى نفس الوقت وهى ليست أربعة أجسامٍ أو أربعة رجالٍ الذين يعيشون هذه التجربة ولكن رجلٌ واحدٌ أو إنسانٌ واحدٌ بين هذه الحواس؟ الإجابة هى أن هناك الحواس المختلفة والمتعددة فى مدى كلٍ منها.

إذا كانت الرؤية غير نشيطة كما هو الحال عند إغلاق العينين يكون مدى اللمس والاتزان والاتجاه محدودة جدًّا فهى مقيدةٌ بامتداد الذراع والمدى الذى يصل إليه الذراع عن فردها الجسم ذاته كموضوعٍ لهذه الحواس والمدى الخارجى بحاسة الإبصار أعظم بكثير، وعندما يمارس الإنسان العادى الحواس الأربع بشكلٍ فورى فإن قيود الحواس الأخرى عندما تفتقر إلى التعاون مع الإبصار فهى تنهزم أمامها ويمتد مداها بشكلٍ كبيرٍ كما هو الحال مع الجسم والأشياء الأخرى لموضوع اللمس والنموذج البصرى يحتمل معه محاولاتٍ ثابتةٍ فيما يتعلق بأبعاد الحواس الأخرى. يمكننا أن نرى نموذجًا بصريًّا ونعرفه بأنه جبل وعندما نصبح قريبين منه يمكننا أن نلمسه. يمكننا أن نرى نموذجًا لونيًّا فى صورةٍ ونتعرف على كونه جبلاً (انظر ص٢٥).

(٢٣) الصورة المقلوبة على الشبكية:

يمكن تصوير اختلاف المدى للحواس المتعددة من خلال حالتين يمكن استخلاصهما منهما.

أولها حقيقة أن الصورة التى تنقطع بواسطة عدسة على سطحٍ مثل الشبكية أو الفيلم الفوتوغرافى تكون مقلوبةً، وهذا يثير السؤال التالى: كيف نرى الأشياء فى وضعها الصحيح بينما تكون صورتها على الشبكية مقلوبة؟

من الملاحظ أن كل ما تتطلبه رؤيتنا للشيء في وضعه السليم أن تكون أبعاد القمة القاعدة وأعلى وأسفل الخاصة بالاتزان والاتجاه ثابتة في الصورة البصرية ومن ثم فإن بيانات وحقائق الرؤية واللمس تكون دائمًا متصلةً بها بنفس الطريقة. وليس هناك فرقٌ سواءٌ أكانت الصورة موجودةً في علاقةٍ واتجاه معينٍ أو بشكلٍ آخر مما يجعلها دائمًا في نفس الصورة، ويكون الشيء في وضعه الصحيح بالنسبة لنا عندما تكون القمة والقاعدة والاتجاه من القمة إلى أسفل هي نفسها بالإشارة الى كل الصور البصرية.

ونحن نعرف قمة شيء ما بأنها ذلك الجزء الذى تكون علاقته بالنسبة للقاعدة مثل رءوسنا بالنسبة لأقدامنا، والاتجاه الذى تكون عليه الأشياء من القمة لأسفل من رءوسنا إلى أقدامنا. لايهم كيف ترقد الصورة على الشبكية إذا ما كانت علاقتها بأبعاد الاتزان والاتجاه نفس الشيء دائمًا، فيمكننا أن نرى أقدامنا تستقر على الأرض وأن نُمسك بالكرة عند سقوطها على الأرض، بل الأدهى من ذلك أننا لا ننظر إلى ظهر الشبكية في عيوننا، ونحن نرى شيئًا لا يمثل جزءًا من أجسامنا عندما ننظر إلى تمثالٍ أو لوحةٍ تصويريةٍ، ولكن في الكاميرا عندما ننظر إلى الصورة المكونة على لوح زجاجي في ظهر الكاميرا فإن الصورة تظهر لنا مقلوبة وهذا يعطينا فرصةً غير عاديةٍ لنرى كيف تكون الصورة على شبكية العين،ولكن الرؤية أوالإبصار كعنصرٍ أو عاملٍ في التجربة الواقعية ليس ببساطةٍ صورةً تشكلت بسبب العدسة، ولكنها القوة التي تجعلك ترى نماذج يمكن ربطها بشكلٍ مباشرٍ بمناطق معينة في الجسم وهي دائمًا وبشكل ثابتٍ ومنتظمٍ ومتعلقةٍ أو متصلةٍ ببيانات وحقائق الحواس الأخرى لأن الإبصار والاتزان والاتجاه حواسٌ مميزةٌ ولأن مدى الاثنين الأخريين محدودٌ فإنهما بواسطة الإبصار يتم تنظيمهما الأمر الذى يؤدي إلى مشكلةٍ لكنها تحل من خلال العلاقة الثابتة والمنتظمة لهذه الحواس مجتمعةً.

(٢٤) **المنظور**:

إن اختلاف المدى للحواس المتعددة هو أيضًا الأساس لما نطلق عليه اسم المنظور Perspective ويمكنك فى أى لحظةٍ وبشكلٍ عادى أن ترى أكثر مما يمكنك لمسه،فعندما يكون الشخص قريبًا بدرجةٍ كافيةٍ لمصافحة شخصٍ آخر فإنك تلمس يده وأنت تنظر اليه، وعندما تتحرك أو ترى شيئًا متحركًا فإن ما تراه له علاقةٌ بحواس الاتزان والاتجاه.

وعندما نقول بأن رجلاً ما طوله ستة أقدام فإننا نعنى ذلك بلغة اللمس، وإذا ما أخذنا وحدةً ملموسةً كالقدم مثلاً فنحن نحتاج إلى ستةٍ منها تماثل ارتفاع الرجل كشيءٍ بارزٍ من حيث أبعاد أعلى وأسفل.

وعندما يتحرك هذا الرجل مبتعدًا فإن شكله المتحرك يصبح سلسلةً من النماذج البصرية المتغيرة المتماسكة والمتلاحمة، ونحن نقول إنه يبدو أصغر لأننا لا نستطيع أن نلمسه لكننا إذا ما رفعنا يدنا فسنجد أنه بدلاً من أن يكون ستة أقدام من حيث الارتفاع فإن شكله يحتل مسافةً قصيرةً بين الإبهام والسبابة. عندما نحرِّك أجسامنا فإن الأشياء التى أمامنا تصبح أكبر والأشياء التى خلفنا تصبح أصغر. ونحن نقيس ذلك من حيث لغة اللمس فإن الأشياء التى نراها تتغير من حيث الحجم عندما ننظر إليها بلغة الاتجاه. والأشياء التى نراها نماذج من الضوء الذى يخترق العدسة ويصل إلى الأعصاب فى الشبكية. والشبكية ذاتها شيء ملموس ذو مسافة محددة وواضحة. وعلى الرغم من أننا نحرك عيوننا ورءوسنا بحريةٍ وسهولةٍ، لذلك فإننا لن نكون مدركين لحقيقةٍ تامةٍ وهى أن مجالنا البصرى مثل الشبكية محدودٌ أيضًا. انظر للأمام فى خطٍ مستقيمٍ وفى نقطةٍ محدودةٍ وبدون أن تحرك عينيك، ثم المس كلتا العينين من الركن الخارجى ثم حرك يدك ببطء بعيدًا عن عيونك. أثناء تحريك يديك بعيدًا عن عينيك فإنها تصبح غير مميزةٍ وأخيرًا تختفى، وفى نفس الوقت فإن أى شيءٍ يعكس الضوء فى عينيك يكون شيئًا مرئيًا، والمشكلة حينئذ تكمن فى كيف تجد علاقةً ذهنيةً بين الحقل والمجال البصرى

والعديد من الأجزاء المرئية والعديد من الأشياء البارزة مع المساحة الصغيرة للشبكية؟ الذى يقوم بالإجابة على هذا السؤال هو العدسة وذلك بتغير نصيب الشبكية التى يمثلها الشيء بناء على المسافة. والشيء البصرى الذى يكون أيضًا شيئًا واقعيًّا أو محتمل اللمس مع التغيرات التى تحدث له فى الاتجاه حيث يحتل جزءًا كبيرًا أو صغيرًا من المساحة المحددة والملموسة (للشبكية).

وتقوم العدسة بتشتيت الضوء على الشبكية لضمان تلك العلاقة بين أنواع البيانات والحقائق المختلفة للإحساس وعادةً ما يمكننا أن نرى أكثر مما نستطيع لمسه فى الحقيقة عندما تكون بيانات الإبصار واللمس متصلةً بالاتجاه وتكون التغيرات فى الحجم تغيرات ذات أبعادٍ حسيةٍ ملموسةٍ.

وهذه البيانات والحقائق تعطى بأسلوبٍ منتظمٍ وليس بصورةٍ شاذةٍ أو غير مفهومةٍ لذلك فإنها تكون مفهومةً.

وكيفية تقديمها فى الفن تكون مشتملة على تجارب رياضيات وأى صيغ أخرى للتجربة المتاحة فى هذا الوقت قارن ص ٣، ص ١٨.

والمنظور هو الأسلوب الذى تكون فيه مادة وبيانات الإبصار واللمس متلازمةً وفى علاقةٍ تبادليةٍ مع بيانات الاتجاه وأى طريقةٍ لتقديم علاقاتٍ مشابهةٍ من خلال نماذج أنتجتها تقنية نظام المنظور.

والشعور العام بأن هذا النظام قد تطور فى فلورنسا فى بداية عصر النهضة مسألةٌ منتهيةٌ ونهائيةٌ وتشهد نتائج ذلك فى النجاح السائد لهذا الأسلوب. والرسم المنظورى أو المنظورعبارة عن مجموعةٍ من العلاقات ولكن أى نظامٍ يجب أن يكون بطريقةٍ مرضيةٍ للتعامل مع هذه العلاقات، بحيث إن يكون النظام مشتملاً على طرقٍ أخرى للتعامل مع التجربة ولكن كيف يرضى نظام تعريفات فى الوقت الذى تفعل ذلك.

انظر بحرص إلى الصور التى على الصفحات السابقة مع توخى استخدام نظام المنظور الذى يظهر هذه اللوحات.

وهى تفى بالغرض فى الزمان والمكان اللذين أنتجت فيه هذه الأعمال الفنية، ولكن عندما تقارن بين الواحدة منها والأخرى فسوف تجد أنهم ليسوا جميعًا بنظامٍ واحدٍ قارن بين ص ١٧، ص ١٨، ص ٣٥، ص ٤٢.

ودراستنا لفن الثقافات البعيدة أو الغريبة (بالنسبة له كغربى) انظر ص ٣٥، ص ٩٧ فإن الصور قد تم تسجيلها بالكاميرا (انظر ص ٨٥) فإن رغبة الفنانين فى تحرير أنفسهم من الحسابات الرياضية المتقنة التى يتطلبها الأسلوب الفلورنسى فى مراحل نضجه(انظر ص ٣٣) يجعلنا نعى وندرك أن هناك طرقًا مختلفة لعمل علاقات بين حقائق حاسة اللمس وحاسة الإبصار مع حقائق حاسة الاتجاه. ونحن قادرون اليوم بشكلٍ أفضل على رؤية أن هناك نظامًا ما نقدم به المنظور فى الفن وهذا النظام الذى تأصل فى عصر النهضة مبكرًا ليس نهائيًّا أو حقيقيًّا.

(٢٥) ما يختاره الفن وما يتركه من حقائق الإحساس

المواد التى يتعامل معها الفنان وتلك المواد التى أصر على وجودها فى العمل الفنى قادرةٌ على تقديم حقائق لكل الحواس التى كنا نتحدث عنها. ولا يمكننا التعرف على كل التجربة المحتملة التى تعرضها هذه الأعمال عندما يكون العمل الفنى موضوع الاهتمام شيئًا مكونًا من هذه المواد، سواء أكان ذلك من جانب الفنان الذى صنع هذا العمل أو من يشاهده ونحن ننفعل حسب حواسنا كما نفعل عندما نأخذ طريقنا إلى شيءٍ آخر مثيرٌ للحواس كشجرةٍ أو صخرةٍ، والنموذج الذى أمامنا مكون من مجموعة اختياراتٍ وتجريدٍ لاحتمالات الشيء.

وهذه الأشياء التى نختارها من بين التجارب المحتملة والتجريد من التجربة الكلية تشكل واقع هذا الشيء بالنسبة لنا.

فعندما ننظر حولنا سواء أكان ذلك فى الريف أو فـى الحجرة فإننا لا نلمس كل شيء يمكننا أن نراه ونحن أثناء ذلك نمارس حاسة الاتزان.

ومن المستحيل أن تفعل ذلك لأن مدى الرؤية أكثر حدةً واتساعًا من مدى اللمس حتى ونحن نتحرك فى الجوار ونمارس حاسة الاتجاه لا نكون ملمين بلمس كل ما نراه أو مضطرين لذلك ونحن لانبذل جهدًا لكى نلمس طيف أو إفريز مبنىً عالٍ أو نلمس قمة جبلٍ بعيدٍ، ويكفى أن نعرف أن حاسة اللمس وحقائقها مجرد احتمالات بالنسبة لقمة جبل أو ناطحة سحاب.

والحجر أو المعدن الذى يتشكل منه عمل النحات يمتلك احتمالات لكل أبعاد الحواس الأربع التى نضعها فى الاعتبار.

فالعمل المصنوع من البرونز مثلاً له لونٌ وله خواص بارزةٌ وهو يعرض حقائق الاتزان وكذلك حقائق الاتجاه ولكن النحات اليوم عادة ما يختار أبعاد الكتلة والمساحة والحافة والجلاء اللونى من بين الحقائق البصرية وحقائق اللمس لتطوير عمله – وهو عادةً ما يهمل الكتلة – على الرغم من أنه قد يطورها أيضًا – وكما أنه عادةً ما يهمل بُعد التدرج اللونى، ومن ثم فإن النموذج أو العمل الفنى يعد بمثابة مجموعة اختيارات من بين مظاهر الإحساس الخاصة بالمادة.

والفنان المعمارى يتعامل أيضًا مع موادٍ يُحتمل أنها هى الأخرى تحتوى على جميع خواص الإحساس،لكنه عادةً ما يهمل التدرج اللونى لمادته ويعمل مع الجلاء أو المقدار النسبى لإشراق اللون.. وهو يطور الأبعاد الخاصة بالاتزان والاتجاه ويختار أبعاد الكتلة والمساحة والحافة من أجل ترتيب وإعداد نموذجه، ومرةً ثانيةً فإن ما يفعله هو نموذجٌ به بعض المظاهر المحتملة للشيء يتم تطويرها والشغل عليها بينما يتم إهمال البعض الآخر، والمصور يتناول الأصباغ ويتعامل معها وألوان الزيت مواد سميكة وناعمة وتمتلك أبعاد الكتلة والمساحة والحافة كاحتمالات. وأثناء وضعه للأصباغ على مساحةٍ مسطحةٍ يتم إهمال بُعد الكتلة

ويُؤخذ فى الاعتبار بعد المساحة والحافة، ولكن كقاعدةٍ يمكن القول بأنه حتى هذه الأبعاد تصبح ثانويةً أمام تفضيل الاختلافات فى درجة الجلاء فى أى حالةٍ بالنظر إلى التدرج اللونى فى معظم الحالات بالإشارة إلى الحدة بدرجةٍ أقل، والمصور أيضًا لديه اختيارات وتجريد من الاحتمالات الموجودة فى مواده التى يشتغل بها لإنتاج النموذج الذى ينتجه.

وهذا الأمر له أهميةٌ كبيرةٌ حيث نأخذ فى الاعتبار قيمته الكبيرة ونحن نحـــاول الدخـــول فى التفاصيل الخاصة بالعمل الفنى تحول إلى الصفحات من (٥٢ حتى ٧٢) لترى أمثلةً من أعمال النحت، فكل عملٍ من هذه الأعمال المقدمة تمثل اختلافات فى حالة الحقائق الخاصة بالكتلة والمساحة والحافة وأبعاد اللمس على الرغم من أنه عادةً ما يكون هناك نظامٌ مميزٌ من الاختيارات يؤكد عليها الفنان من بين هذه الأعمال والعمل الفنى يقدم حقائق مختارة للاتزان وأيضًا للاتجاه، كقاعدةٍ تظهر الاختلافات فى العمل عندما نتحرك حوله، ولكن بالنسبة للون فإن اختلاف قيمة الجلاء فى اللون هى الوحيدة التى تظهر أمامنا وغالبًا ما نجد التدرج اللونى مع حدته يتم إغفاله.

ونفس الموقف العام يحمل فى طياته الخير بالنسبة للعمارة (انظر صفحات ٧٣- ٨٧) على الرغم من أن الاختلافات فى التدرج اللونى قد تظهر أحيانًا فى العمارة كما تظهر فى النحت، وعلى الرغم من خضوعها لقيمة الجلاء والحدة نادرًا ما يتم تطويرها.

وقد يكون هناك ميلٌ أو نزوعٌ نحو تطوير الاتجاه فى بعض أبعاده فى أعمال العمارة أكثرمنه فى النحت.

ويمكن أيضًا اختيار الجلاء وإهمال التدرج اللونى والحدة لأن النماذج التى تختلف من حيث هذا المصطلح من الكثرة التى تكفى لإمدادنا بأشياء كافية من حيث العلاقة التبادلية بين الاتزان والاتجاه.

وفى حالة اللوحات أو أعمال التصوير (انظر ص ٢ – ص ٣٥) فإنها ليست مناقضة للخبرات خارج الفن، فلا يمكننا أن نلمس كل ما نشاهده فى نفس اللحظة وبعض الأشياء التى تراها يجب أن تكون بأى حالٍ من الأحوال أن تُقدم على أنها أشياء أو نماذج احتمالية لحقائق حسيةٍ ملموسةٍ، والحقائق الحسية الملموسة التى قد تكون احتمالية فى النماذج البصرية ليست وهمًا أو خيالاً، إذا كان ما نعنيه بكلمة خيال شيئًا وهميًّا أو هلاوس وليست أكثر من حقائق مرئيةٍ فى خيالٍ عامٍ لأنها ببساطةٍ لم تقدم على هيئة أبعادٍ فوريةٍ لحاسة اللمس، وإذا ما قارنا بين المدى الأكبر للرؤية وصفاء الإبصار من جانبٍ وحاسة اللمس من جانبٍ آخر فإننا سندرك ما يجعلنا نعتقد يقينًا أن الرؤية واللمس ليسا نفس الشيء وأنه على الرغم من امتلاك كلٍ منهما لأعضاء متخصصةٍ فلابد من أن يكون هناك اختلافٌ فى إدراكنا للإحساس الذى يقدمه كلٌ منهما.

وفى كل الأوقات والتجارب نجد أن المدى والتميز من جانب حاسة الإبصار أكبر بكثيرٍ من حاسة اللمس، ولذلك فإن بعض حقائق الإبصار قد تكون محتملةً بالنسبة لحاسة اللمس، ولكن هذا لا يجعل الحياة فوضويةً أو غير مرتبةٍ، ونحن دائمًا نسعد بالاعتماد على التجربة المنتظمة للمعادل الحسى لحقائق الإبصار، ويمكننا أن نلف مقبض الباب ونمر من خلاله بدون أن نلمس الحائط ونشهد بأنفسنا أن البـــاب والحـــائط كتلٌ صلبةٌ مـــع الاختلاف من حيث المساحة والحافة، لذلك لا نـــنزعج إذا مـــا نظرنا إلى صورةٍ حيث ولـــم نحـــاول أن نلمس قمم الجبال أو الأشجار أو الأشكال الموجودة بها، فالحقائق البصرية التى تمثلها لنا الصورة هى المعادل للتجربة الحسية الملموسة مع البيانات والحقائق البصرية والواقعية، إن لوحةً تمثل منظرًا طبيعيًّا ليست وهمًا أو خيالاً لأننا لا نستطيع أن نسير وسط حقائق وبيانات الجلاء والتدرج اللونى أو الكثافة التى اختارها الفنـــان لتمثيلها فـــى هذا النموذج أو العمل الفنى (انظر ص ١).

وليس من الضرورى أن نأخذ بالاعتبار بما قد يكون خبرة اللون فى حالة توازنٍ كامل بدون تدريب لحاسة الاتجاه، ومثل هذا الموقف موقفٌ افتراضى لدرجة الاستحالة لأننا لا نرى بدون تحريك بؤرة العين حدقة العين والعدسة وكرية العين والرأس والجسد وبعض هؤلاء يُعرف كحقائق خاصة بالاتجاه فى أى عمل لحاسة الإبصار.

(٢٦) الفراغ والمتعة:

هناك موضوعان يجب ألا نغفل ذكرهما قبل أن نختم حديثنا عن الفن عند مستوى الإحساس وقبل أن نبدأ فى مناقشة الفن عند مستوى التقنية أو التكنيك، أولهما هو الفراغ وعلاقته بالحواس التى تمثل حقائقها النماذج التى نجدها فى الأعمال الفنية والثانى هو المتعة فى الفن كنتيجةٍ لتجربةٍ حسيةٍ.

ولقد رأينا للتو أن الحقائق الفعلية للإبصار تمدنا بما يعادل الحقائق الحسية الملموسة، وأى عملٍ فنى مثل أى نموذجٍ آخر للإحساس تمت تجربته فى الواقع مجموعة من الاختيارات والمجردات التى قد نهملهما أو ننتبه لهما وبسبب التعادل بين حقائق إحدى الحواس وحقائق الحواس الأخرى – وهى تعادلية موجودة فى التعامل العادى مع أى شيء خاصٍ بالحواس.

سواء أكان عملاً فنيًا أم غير ذلك – ونحن نحجم عن القيام بعمل اعتباطى أو لاعقلانى أو نستسلم لوهمٍ عندما نقوم بعمل ما وفقًا لهذه العلاقات المألوفة، والحقيقة أن كل كائنٍ حى وبناء على حقيقة أنه حى فعلاً يشهد بضرورة إيجاد مثل هذه المعادلات والتصرف بناء عليها.

إن ما نسميه الفراغ أو الطرح بالإشارة إلى حقائق الإحساس هو فى حد ذاته نموذج، وهو نموذجٌ مكونٌ من عناصر الرؤية واللمس والتوازن والاتجاه وهو المجال الفعلى لما هو واقعٌ أو احتمالى لما تقدمه هذه الحواس فلا يوجد عضوٌ

متخصصٌ للفراغ أكثر مما هو موجودٌ بالنسبة لعضوٍ خاصٍ لإدراك الزمن، ولكن أينما وُجدت حقائق الحواس الأربع تلك فى الواقع الفعلى والاحتمالى وفى علاقة منتظمة يوجد الفراغ، وكما أن الحواس الأربع والأبعاد الخاصة بالاستجابة لهذه الحواس لها مجالاتٍ مستمرةٍ وبدون توقفٍ أو فجواتٍ أو مقاطعاتٍ، فكذلك يكون النموذج العام للفراغ فى حالة استمرارٍ أيضًا، إن أى تجربةٍ حسيةٍ يمكن الإشارة فيها إلى الفراغ، وكما هو الحال مع الحقائق الحسية التى ندركها ونصف كونها متصلة بتلائم مع النموذج الذى تشتمل عليه ولكن عندما نتناول الفن عند مستوى الإحساس يكون من الأفضل أن نحلل حواسًا معينةٍ. مما تشارك بشكلٍ أساسى مع الأخذ فى الاعتبار الاختلافات الناتجة عن اختيار الفنان.

والمتعة فى الفن من أوجه خبرتنا وتجربتنا والتى تكون مهمةً حتى يمكننا أن نرى بوضوحٍ كيفية اتصال المتعة بإشباع الرغبات التى نجدها فى الفن، ونحن نتذكر الألم كشيءٍ محددٍ أكثر من غياب المتعة لأنه إحساسٌ منفصلٌ وهو يؤخذ بهذا الشكل لأن معظم الجسم يعتبر أعضاء لحاسة الألم ولأن لديه أعصابًا متخصصة تختلف فى شكلها عن أعصاب الحواس الأخرى، إلا أن هناك أجزاءً من الجسم عديمة الإحساس بالكامل وهى أجزاءٌ مهمةٌ وهى لا تشعر بالألم لأنها تفتقر إلى الأعصاب المتخصصة.

والألم نوعٌ إيجابى من الإدراك ولكنه مثل الحواس الأخرى لا يحدث أبدًا بمعزلٍ عن حقائق الحواس الأخرى، فعندما يكون لدينا ألمٌ فى الأسنان مثلاً فإننا نعرفُ أين هو ويمكننا أن نشير إلى مكانه من حيث حاسة الاتزان فى الفك السفلى إلى اليمين ومن حيث الاتجاه أو فى العقل وأيضًا من حيث اللمس لأن بإمكاننا أن نضع أصبعنا على السن المريضة والتى تسبب الألم على الرغم من أننا قد لا نستطيع رؤيتها، والمتعة على العكس من ذلك وهى نوعٌ من الإحساس الذى لا يوجد له أعضاء متخصصة، وهو التجربة التى نحسها عند أى ممارسةٍ ناجحةٍ لأى حاسة من الحواس وعندما نصبح مدركين لنجاح إحدى حواسنا بإيجاد حقائق مرجوة فى

شيء ما، فالمتعة إذًا هي وجهٌ من أوجه نشاط بعض الحواس وقد توجد أيضًا في الألم في حالات معينة.

والألم حاسةٌ منفصلةٌ والمتعة أحد مظاهر أي تجربةٍ حسيةٍ، عند التحدث ثم تشعر بكل الرضى والإشباع مثل السعادة والأداء الناجح وذكرى سائغةٍ ومقبولةٍ كالمتعة يستخدم معها الاستفسار، والمتعة وأي إشباعٍ للرغبات متشابهة في كونهما نوعٌ من الرضى ولكن المتعة التي دائمًا ما تكون مظهرًا لحاسةٍ ما لا يمكن أن تكون موجودةً في شيء آخر ليس من الأشياء الحسية.

ولما كان كل عملٍ فني يعتبر نموذجًا للحواس الأربع، فإن المتعة يمكن أن تكون موجودةً في حقائقٍ هذه الحواس، وإذا ما تتبعت بعنايةٍ وحرص عملية تحليل الأعمال الفنية من حيث الإحساس وقمت بأداء بعض التمارين المقترحة فإنك ستنجح في فهم التجربة الحسية للأعمال الفنية، وحتى تتعهد وترعى عملية فهم وتقدير الحقائق الحسية للفن فذلك معناه أن تزيد من قدرتك على اكتشاف المتعة الموجودة في الفن، وبذلك يمكنك أن تجد المتعة في الفن وهو ما يجب أن تبحث عنه،وحتى تبحث عن المتعة في الفن وحتى تجدها عليك الإحساس تعتقد بأن التجربة تقتصر على الحواس أو أن المتعة والنوعية الجمالية هي نفس الشيء، وبذلك يمكنك أن تتعرف على المتعة التي يقدمها لك العمل الفني بدون أن تهمل ما يشبعه من حاجات أعمق من مجرد المتعة.

(٢٧) الإحساس والنموذج :-

إن مصطلح نموذج pattern من المصطلحات التي قابلناها مرارًا وتكرارًا لكن المصطلح نفسه لم يتم تحليله والنقطة التي يجب أن تفعل فيها ذلك في هذا الكتاب هي الآن قبل أن نتعامل مع الفن عند مستوى التقنية والفن عند مستوى الشكل.

فبيانات وحقائق الإحساس لا يتم التعامل معها عاريةً أو منفصلةً أو على كونها مراحل من الواقع، وهي دائمًا ما تُقدم ضمن تنظيماتٍ متصل كل منها

بالأخرى وهذا التنظيم أو النظام المعقد من الحواس المتصلة ببعضها البعض والموجودة فى أى شىء مدركٍ هى النموذج أو ما نطلق عليه Pattern.

تمامًا مثل البعد "اليمين" لا يمكن اكتشافه فى أى شىء نراه أو نلمسه بدون البعد الآخر الذى يلازمه ويظهر كل منهما الآخر وهو اليسار فوجود أحدهما وجود للآخر، كذلك لا يكون لدينا إدراك مباشر للإحساس بدون نموذجٍ، والنموذج هو شكل الواقع الذى نعيشه عند مستوى الإحساس بشىءٍ ما.

كل الأعمال الفنية نماذج للإحساس ونتاج لتقنيةٍ، ولكن الشىء قد يكون له جاذبية ضعيفة وقليلٌ من الصفات النوعية وراء ذلك، فالعمل الفنى قد يقدم لنا متعة نقيةً كما تفعل المنسوجات والزخارف سواءٌ أكانت منقوشةً أو ملونةً أو مرسومةً، ولكن معانيها قد تكون مفيدةً وربما يكون الاستمتاع بها حسى بالأساس، لذلك فإن هذا النوع من الرضى والاستمتاع الذى نسميه زخرفةً يكون بالتحديد استمتاع بالنموذج.

وكما سنرى بعد ذلك فإن الزينة ليست مطابقةً للزخرفة لأن هناك كثيرًا من الأشياء بجانب كونها زينةً تكون زخرفيةً، ولكن الفاعلية كزخارف أو القدرة على إمتاع الحواس والإحاطة بالتقنية التى أنتجت بها ويتجاهل المعانى والنوعيات الأخرى مصدرًا جوهريًّا وأساسيًا للفن.

الفصل الثالث

الفن عند مستوى التقنية

١ـ إحساس الفنان والمعالجة البارعة

العمل الفنى:

الإحساس هو المستوى الذى تكون فيه الأعمال الفنية وما لا حصر له من الأشياء يجمعها شىء مشترك لكن التكنيك أو الطريقة الفنية هو المستوى الذى يوجد به الاختلاف بين هذه الأشياء والعمل الفنى.

إن وجود تكنيك خاص للرسم يدل بشكلٍ تقليدى على اختلافات أبعد بين الأعمال الفنية والمنتجات الحرفية الأخرى.

فيزوفيوس وانتصار ساموتراس (انظر ص ١)

كلاهما موضوعان للإحساس بالنسبة لأى شخصٍ يقف أمامهما ليشاهدهما

وكنماذج للإحساس فإن العامل الأساسى الذى يجعل الواحد يفرق بين هذا وذاك هو التكنيك المستخدم.

البركان والنصر كلاهما متشابهان لأنهما يتكونان من الحجر، إلا أن العلاقة بين الكتلة والمساحة والحواف التى نكتشفها فى التمثال كلها نتاج أنشطةٍ بشريةٍ.

وقد تحولت المادة بأدواتٍ معينةٍ على يد إنسان يتسم بالمهارة ويعرف ماذا يفعل بها إلى الشكل الجديد.

هذا التميز شيئًا مما نتعرف عليه فى الحال، ووفقًا لهذه المعرفة نتصرف عادة.

فقد تبدو أداةً من الصوان من العصر الحجرى القديم لنا كما لو أنها قد أُنتجت بالمصادفة البحتة عند اصطدام أحجار حملتها مياه نهرٍ أو غديرِ ذو تيارٍ قوى وهو أمرٌ يثير اهتمامنا لأنه يحدث بشكل استثنائى (انظر ص ٨٨).

الشيء الذى تصنعه يد الإنسان يشبه ما ينتج عن قوى غير بشريةٍ وهو عكس ما نعتقد.

والروعة أو الجمال والنوعية التى نكتشفها فى المنتجات الإنسانية لأننا أيضًا بشرٌ مثل صانعيها وهى مختلفةٌ إلى حدٍ ما عن المعنى والنوعية التى تقابلها فى الأشياء التى نتجت بدون تدخلٍ انسانى.

الأعمال الفنية لها علاقةٌ بكثيرٍ من المنتجات الفنية مثل الآلة الكاتبة، السكاكين، وأرغفة الخبز، لكن المظهر الذى يجعلها تختلف هو كونها أكثر اختلافًا عن باقى الأشياء.

وبالنسبة للأدوات المعقدة مثل آلات الكتابة أو الأدوات الأخرى التى تُنتَج بكمياتٍ كبيرةٍ آليًا فإن الرسومات لها أهميتها كوسيلةٍ لمعرفة التصميم ولتنظيم عمليات التصنيع.

على الرغم من أن الرسومات ضرورية فى صنعها فإنها لا تتميز بوجود آثارٍ ليد الإنسان.

فأيدى الإنسان تخلط وتعجن مواد الخبز عند عجنه بالمنزل، ولكن الخبز بشكلٍ عامٍ تصنعه الآلات ولا حاجة لرسوماتٍ خاصةٍ به عند إنتاجه أو خبزه فى البيت.

والرسم هو وسيلةٌ لصياغة التصميم فى الفن، وهو يعرض نتائج الاتصال المباشر للمواد واليد البشرية التى تدعمها الأدوات التى يستخدمها الإنسان وهو يسترشد بعيون مثل عيوننا ويتم التعامل مع المواد المتاحة.

وحيثما تكون الأنشطة اليدوية بعيدةً وغير مقبولة أو حيث تبدأ وتتوقف حركاتٌ متكررةٌ ومحددةٌ من نوع الحركة التى نراها فى الماكينات فإن الناتج يكون منتجًا غير شخصى أو إنسانى يفتقر إلى الخواص المتصلة بيد الصانع.

والاختلاف هنا يشبه الاختلاف بين اسم الرجل المطبوع أو المكتوب يدويًا في أوتوجراف.

وأيدينا هى الأداة الرئيسية فى تغيير الأشياء لتلبية احتياجاتنا ورغباتنا.

وهى أيضًا العضو الأساسى أو الرئيسى الذى نلمس به، ومن خلال الرسم وعملياتٍ أخرى نصنع الأعمال الفنية.

وهنا يمكن القول بأن الفن فى مستوى التقنية يمكن أن يطلق عليه الفن فى مرحلة التشكيل اليدوى.

٢ـ فوائد التقنية:ـ

إن أى عملٍ فنى هو نتاجٌ فنى راجعٌ إلى تقنيةٍ معينةٍ وهذه مسألةٌ تعطى مزية الفهم لهذا العمل الفنى.

ومثل الإحساس فإن التقنية فكرةٌ مألوفةٌ لأننا كثيرًا ما نستخدمها ونقدر منتجاتها.

فعندما ننظر فى أرجاء الغرفة أو عند رؤيتنا لمنظرٍ طبيعى فإن نتائج الجهد الانسانى تكون ممثلةً.

وأول فوائد أو ثمار التكنيك هو أنه يمنحنا أسس تصنيف أنواع معينة من الإحساس أو الفهم للعمل الفنى.

والفنون الجميلة تصنيفٌ تقليدى وفنى لأنواع معينة من الإحساس بما فى ذلك العمارة والنحت والتصوير والأعمال الفنية الصغيرة.

وكل واحدةٍ من هذه المجموعات فى حد ذاتها مجموعة من الطرق الفنية أو التكنيك ولكنها تمتزج لأن الرسم مشترك فيما بينها جميعًا.

وهناك محاولاتٍ لتصنيف الرسم والتماثيل مع الألحان والأشعار والمسرحيات والرقصات كمناسبةٍ واقعيةٍ أو محتملةٍ لاكتساب خبرة جمالية والأشياء التى تفهم بهذه الطريقة ربما يُنظر إليها كشيءٍ جمالى، لكن مثل هذا الاسلوب وبأى حالٍ من الأحوال لا يمكن تجنبه لانها قد تكون وبسهولةٍ أشياء ذات اهتمامٍ عقلى أو جمالى وهى عادةً ما تكون كذلك.

وفى نفس الوقت فإن التكنيك كأساسٍ لمجموعةٍ من المناسبات ذات طابعٍ معينٍ تعطى مزايا أخرى.

فالتصوير أو الرسم شيءٌ يمكننا رؤيته ونعرف أن هذا الرسم قد صنعه إنسانٌ، ويمكننا تتبع تطور التصوير والعمارة والنحت والموسيقى والشعر والدراما وكتابة تاريخها وقراءة سجلاتها، لأننا نتعامل مع أشياءٍ يمكن أن نعرفها فى كل حالٍ كنماذج متعاقبة من المحسوسات التى أنتجها تكنيكٌ ما.... ويمكننا أيضًا أن نستمتع بها فى أماكن معينة كالمتاحف والمسارح والمعارض الفنية وقاعات الحفلات الموسيقية.

يمكن للإنسان أن يمارس وأن يجد الرضا فى الرسم والموسيقى لأنه دائمًا قادرٌ على أن يعتمد على أشياء أو نماذج من الإحساس ينتج عنها نوعًا من التكنيك. وهى أشياء يمكننا أن نتعرف عليها ونعرفها ونستدعيها أو نتخيلها ،ومن ثم فإننا نتعامل معها بفاعليةٍ.

إن كلاً من الفنان وهؤلاء الذين يستمتعون بالفن يعتمدون على حواس اللمس، الإبصار والتوازن والاتجاه ولكن المنتج هو الذى يحدد بشكلٍ كبيرٍ كيف سيقوم المستهلك بهذا الأمر؟.

وجميعهم لديهم أجسام مزودة بالأعضاء اللازمة للإحساس. وذلك من خلال استخدام حواسه حيث يقوم الفنان باختيار مادةٍ معينةٍ للتأكيد عليها وعندما تدرك نتائج عمله من خلال حواسنا فإن انتباهنا واهتمامنا يسترشد بأفعاله السابقة.

والتكنيك كعمليةٍ مهاريةٍ للفن فإنه مصطنع، ولكنه ليس غير طبيعى، فإن أفعال فيزوف والرجال الذين نحتوا (انتصار ساموثراس) يعرضون علينا عملاً مؤثرًا ومتلاحمًا. ولكن ذكاء النحات جعله قادرًا على عمل شيء أكثر روعة ويمتلك نوعيةً أكثر حدةً بالنسبة للبشر الآخرين.

ومن خلال وسيلة التكنيك أو الصنعة تحقق الطبيعة البشرية ما تنجزه الطبيعة غير البشرية بفجاجةٍ إذا كان هناك ما يمكن وصفه بهذا الوصف بدون مساعدةٍ من البشر،والطبيعة وبدون تدخل من البشر تغير من مادة الإحساس المقدمة للبشر بغض النظر عن اهتماماتهم.

٣ـ عناصر التكنيك (التقنية):ـ

التكنيك هو سلسلةٌ من الأفعال تتعامل مع نماذج من الإحساس، يتبنى الإنسان عن طريقها المادة التى يستخدمها وفقًا للتصميم، وعندما ينجز التصميم الذى وضعه وبنجاح فإنه ينزع إلى تكرار أفعاله مرةً ثانيةً بنفس الشكل العام للتتابع فى مناسبات لاحقةٍ أخرى.

ولما كان كل عملٍ فنى هو نتاج تكنيكٍ معينٍ لذلك كان لزامًا علينا إيجاد إجابةٍ للأسئلة التى تعتمد على هذه الحقيقة والمعلومات الخاصة بتكنيك عمل فنى ما، إنما هى إجابةٌ عن السؤال كيف صنع هذا الشيء؟ ولإشباع هذه الحاجة يكون أفضل شيء تفعله هو تحليل التكنيك إلى عناصره الأولية أو الأساسية وعندما تناقش مسألة التكنيك فإننا نتعامل مع ثلاثة عناصر أساسية:

العنصر الأول: هو إعداد المواد المستخدمة

العنصر الثانى: الأدوات المستخدمة

العنصر الثالث: عملية صناعة هذا العمل الفنى

والمواد هى أشياءٌ تتواجد بشكلٍ آخر قبل أن تتحول إلى عمل فنى.

الأدوات هى الأدوات المستخدمة فى صنع هذا الشيء وهى نفسها منتجاتٌ فنيةٌ وهى تدعم وتمد النشاط اليدوى للإنسان وتجعل العاملين على هذا العمل الفنى ينجزون عن طريق هذه الأدوات ما لا يمكن انجازه باليد الخالية من هذه الأداوت والعمليات التصنيعية للعمل الفنى هى الأفعال المتلاحقة التى يقوم بها الفنان مستخدمًا أدواته يدويًا، وتشكيلاً وتعديلاً لمواده التى يستخدمها لينتج فى النهاية النتيجة التى يعرفها مسبقا من خلال التصميم الذى وضعه من قبل.

والمواد والأدوات وعملية التصنيع هى عوامل متكاملةٌ فى خلق أى منتجٍ فنى ودائمًا يمكننا تحليله بهذه المصطلحات.

ومعظم نماذج العمل معتادةٌ وهى تتراكم فى مسارٍ من المناسبات المتكررة للتعامل مع مواقف مشابهةٍ.

والتكنيك فى الفن يختلف عن أى عادات أخرى وخاصةً بشكلٍ رئيسى تلك التى تسترعى انتباهًا أكثر.

وهى واعيةٌ أكثر من الشكل المعتاد كالمشى مثلاً والتى تأكد أنها تفترض حالة غريزية تحتاج لاهتمام ووعى أقل.

المواقف التى تواجه الفنان خلال مسار إنتاج العمل الفنى عادةً ما تكون مشاكل تستدعى التحليل الجيد وبعنايةٍ تامةٍ وبقرارٍ مسئول.

وتكنيك الفنان عند مقارنته بنماذج أفعالنا المعتادة يظهر أنه ذو خصوصيةٍ أكثر وأكثر انتقائيةً وهو يتَّبع تصميمًا أساسيًّا ويتم التعرف عليه تدريجيًّا من خلال نوعٍ من الإحساس اعتدنا لعدة قرونٍ على تعيين طرق فنية معينة أو أنواع من التكنيك وكلها تتعلق بالرسم كفنونٍ للتصميم أو الفنون الجميلة أو الفن والتقسيم الداخلى لهذه المجموعة تشير إلى بعض المتشابهات التى تظهر بين عملياتٍ معينةٍ.

والتصوير هو التكنيك أو الطريقة الفنية التى يتم عن طريقها نشر الأصباغ على سطح يختلف من حيث لونه عن لون الأصباغ والأدوات المعتادة للقيام بهذا الأمر هو أنواع الفرش المختلفة.

والنحت هو الطريقة الفنية أو التقينة التى يتم بها التعامل مع المواد الصلبة بالنحت أو الصب أو القوالب باستخدام أدواتٍ خاصةٍ.

والعمارة هى الطريقة الفنية أو التكنيك الذى يتعامل أيضًا مع المواد الصلبة ولكن يعدل الكتل الداخلية والمناطق والحواف بالإضافة إلى الشكل الخارجى.

والرسم هو التكنيك الذى تسحب أو تدفع به نقطة عبر سطح أو تترك خلفها خطًا. والطباعة هى التكنيك أو الطريقة الفنية يتم بها تعديل سطح ما لينقل الحبر إلى سطح آخر، الفنون الصغرى هى طرقٌ فنيةٌ أو أنواع من التكنيك تستخدم بطرقٍ مشابهةٍ.

٤ـ الأدوات عند استخدامها وعند عدم الاستخدام:

يساعدنا تقسيم التكنيك إلى العناصر الثلاثة والتى هى عبارة عن المواد والأدوات والمعالجة أو عملية تصنيع العمل الفنى على فهم المشاكل التى تصعد إلى السطح عند مناقشتنا لمسألة الفن. الأسئلة التى تتعلق بالتصميم والأداء والشكل والكفاءة والوظيفة والزخارف يمكن التعامل معها بنجاحٍ كنتيجةٍ لهذا التميز بين العناصر الثلاثة، فإذا ما أخذنا فى الاعتبار طبيعة الأدوات فإننا لن نكون معرضين للحيرة بسبب افتراض عدم الانسجام أو الاتساق بين التصميم والوظيفة أو بين الحاجة التى يخضع فيها الشخص للآخر.

لدينا اتجاهان وثيقا الصلة ببعضهما البعض فيما يتعلق بالأدوات وهما: عندما نستخدم هذه الأدوات وعندما ننظر إليها،وعندما تكون فى حالة تشغيلٍ فإننا

لا نميل فى التفكير فيها على أنها شيءٌ مميزٌ أو مختلفٌ أو منفصلٌ عنا، وعندما يستخدم إنسان يديه فإنها أجزاءٌ مكملةٌ لجسمه ولا توضع بعيدًا عن جسمه أثناء قيامه بعملٍ ما، والأدوات الأخرى ما هى إلا امتدادٌ لقدراتنا عندما نوظف هذه الأدوات،وعندما يدفع فنانٌ بقلم رصاص عبر لوحٍ من الورق أو يسحب يبدو هذا القلم لوهلةٍ كجزءٍ منه مثل يده، فالأدوات التى نمسكها ونحركها تزيد وتنقى ما يمكن أن نفعله بأيدينا.

ويهتم الفنان بقلمه خاصةً إذا ما انكسر سن القلم، وعندما تكون الأداة غير كفءٍ أو غير مألوفةٍ أو تفشل فى إنتاج أو عمل النتائج المتوقعة منها فإنه يلاحظ أن هذه الأداة تبدو كأنها شيءٌ منفصلٌ عنه لأنها تصبح مُعوقةً أكثر منها أداةً تسهّل عليه مجهوده.

وأثناء عمل الفنان مستخدمًا أداةً يعرف كيف يستخدمها باقتدار بحيث تكون أثناء ذلك جزءًا من ذاته، فإنه يركز اهتمامه ليس على الأداة المستخدمة فقط وإنما على المواد التى يستعملها، وتتكون معالجته للمادة والموضوع الفنى من سلسلة من الأفعال التى عن طريقها يستخدم أدواته ويعدل مواده وفقًا لتصميمه ويكون اهتمامه الفورى فى تغيير المواد وتحويلها.

ولكن بعض الأدوات والأجهزة يُنظر إليها بشكلٍ متكررٍ حتى فى حالة عدم الإستخدام، وكنموذج للإحساس فإن الشيء الفنى ربما يحتاج إلى فحصٍ أكثر بسبب الزخارف الإضافية عندما يستخدم رجلٌ سيفه فى القتال والطعن فإن السيف يعد امتدادًا ليد هذا الرجل وأثناء القتال فإنه لا يُلقى بالاً أو يهتم بالزخارف الموجودة على السيف، و لكن مناسبات مشاهدة السيف والتحقق من زخارفه أكثر من فترات استخدامه فى القتال، وأثناء تعطله عن العمل يمكن فحص وتناول السلاح لتقدير كفاءته وربما يشعر المرء بالإعجاب بالسلاح وبماضيه الذى استُخدم فيه وربما لما هو موعودٌ منه فى المستقبل. وإذا مـــا كـــان السلاح بالإضافة إلى ذلك مزخرفًا

أو مزيناً بزخارف فإنه يكون أكثر من مجرد سيفٍ لأنه يرضى حامله أثناء تأدية وظيفته كقطعة سلاح أو حتى أثناء وجوده كعملٍ فنى.

(انظر ص ٩٧) إن الرضا الذى تستحوذ عليه أداةٌ ما أثناء التشغيل أو عدم التشغيل يجب ألا تتعارض مع بعضها البعض فى كلا الحالين.

ولكن الزخارف محافظةٌ بشكلٍ غير عادى وليست حالات وجود الزخارف مع كفاءة العمل من الأمور النادرة بل هى متكررةٌ، ونادرًا ما تعوق الزخارف تشغيل الأداة.

وكما ترى فى العمارة الدورية (انظر ص ٧٤) فإن الملامح المعمارية المطلوبة للكفاءة فى المبانى الأولى المصنوعة من الخشب يمكن أن تظل موجودةً كشكلٍ زخرفى بدون أن تقلل من استخدام المبنى عندما يصنع من الحجر لا من الخشب.

وعلى أية حالٍ فإن قطارات السكك الحديدية والسفن والطائرات والسيارات قد احتفظت لمدةٍ طويلة بعناصر فى التصميم تعود إلى وسائل مبكرةٍ للنقل، ولكن كزخارف فإنها تعوق العمليات الاقتصادية بقوةٍ متزايدةٍ.

إن تعميم مثل هذه الآلات قد تحسن فى الآونة الأخيرة (انظر ص ٩٨).

وبالتالى فإن زخرفة أداةٍ من الأدوات يجب ألا يقلل فاعليتها وكفاءتها، وأن الأداة الواضحة والتى كثيرًا ما ينظر اليها أو يتأملها الآخرون ربما تسر العين كمدركٍ محسوسٍ أثناء عدم استخدامها.

ولا حاجة هنا لإيجاد صراعٍ بين الوظيفة والزخرفة ويجب ألا يوضع ذلك فى الاعتبار من داخل هذه الحدود لا يحدد أى منهما الآخر فالسيف يمكن أن تتم زخرفته بزخارف أرابيسك أو أى نوعٍ آخر من الزخرفة بدون أن يؤثر ذلك على أدائه فى المعركة.

وعلى النقيض من ذلك يمكن أن تعطى زخارف الأرابيسك نوعًا من الرضا عند استخدامها على أسطح قطع البلاط أو قطعة من الحرير حيث إن المطلوب من كلٍ منهما يختلف عن الآخر تمامًا..... فالأدوات التى يستخدمها الفنانون مثل الفرش وأقلام الرصاص والأزاميل سرعان ما تبلى وعادةً ما تطرح جانبًا، إلا أنها أدواتٌ أولاً وأخيرًا. والعاملون فى بيع المواد والأدوات الفنية التى يستخدمها الفنان لا يزالون يبيعون بالتات ذات تصاميم باروكيةٍ فخمةٍ.

والتأثير البصرى والملموس لهذه النماذج هو الذى كتب لها الحياة لأنها لا تختلف من حيث الكفاءة عن الأدوات الأخرى.

٥ ـ التكنيك والتصميم:ـ

الفن فى المستوى التكنيكى مَثَلُه مَثَل الفن فى مستوى الإحساس وهو يشمل نوعًا من العلاقة التبادلية، والتصميم هو الشيء وثيق الصلة بالتكنيك كما أن الإحساس متصلٌ بالنموذج.

والبالتا التى ذكرت للتو هى ثمرة للتكنيك، والتكنيك الذى صنعها يمكن دراسته بالرجوع إلى المواد والأدوات والمعالجة لتصميم أو خطة تنفيذ العمل مسألةً حتميةً للنجاح فى صنع هذا الشيء.

والتصميم الخاص بالعمل الفنى يصبح سهلاً ويمكن الاسترشاد به بواسطة الرسم ويتم إنجاز الخطة من خلال التكنيك وفى أى عملٍ فنى يمكن تحليله بمساعدة الرسم. وعندما يكون لدينا الرسوم التخطيطية الأولى يمكننا أن نرى فيها ما إذا كان الفنان قد أنجز عمله بالشكل الذى نراه فى المخطط.. (انظر ص ٣٦ / ص٤٢).

فالعمل الفنى ربما يستحوذ على رضا كثير من الأنواع المختلفة من البشر، ولكن إنتاج العمل الفنى يكون تنفيذ التصميم وحده مسألةً أساسيةً، وربما يرغب الفنان

أن تكون ثمرة عمله الفنى مثلاً السخرية من عدوٍ أو الإرتقاء بمذهبٍ دينى أو حتى شراء حُلةٍ جديدةٍ، ولكن هذه الأشياء أمورٌ جانبيةٌ بينما التصميم لا يمكن الاستغناء عنه.

وعلى مستوى التكنيك فإن الفنان عادةً ما يشتبك فى صراعاتٍ طويلةٍ مرهقةٍ ومكلفةٍ، ولتجنب المخاطر ولتأكيد النجاح وللتعرف على الشكل المتخيل بكل حريةٍ ممكنةٍ قبل الخطوات النهائية يقوم الفنان بعمل رسومات العمل الفنى، وهو يستطيع عن طريق الرسومات تخيل ما سيكون عليه العمل الفنى بشكلٍ دقيق، وهو يحكم ويسيطر على عملياته، ومن ثم فإنه عندما ينتهى مما يفعله فذلك يعنى أنه قد حقق خطته قدر ما يستطيع.

التصميم يعنى قبل أى شيءٍ الرسم، والرسم لا يزال هو المؤكِّد والمعنى الأصلى للرسم فى اللغات مثل الفرنسية والإيطالية وهى لها لفظة مقاربة ديسين dessin و ديسينو disegno و هى تستخدم بمعنى الرسم والتصميم، ولأن الفنان يستخدم الرسومات فى صياغة خطته التى ينجزها لذلك فإن الكلمة تطلبت معنىً عامًا لتحقيق الفرص أو النية بوسيلةٍ هى الرسم، بينما فى الإنجليزية فإن المصطلح فى أحدث استخداماته قد فقد علاقته بالرسم وأصبح الآن يعنى الإشارة إلى الهدف بشكلٍ عام.

ولكنه فى عناوين مثل الأكاديمية القومية للتصميم national academy of design فإنة لا يزال يحتفظ بمعناه الأصلى وهو الأساس الذى يجمع بشكل شرعى بين العمارة والنحت والتصوير والطباعة والفنون الصغرى.

والتكنيك والتصميم تحكمهما علاقةٌ تبادليةٌ وفى الواقع لا تَرى إحداها بدون الأخرى،ويمكننا أن نوظف الكلمات لنميِّز بين التكنيك والتصميم كمظاهر لشيء معينٍ ألا وهو العمل الفنى. ويمكننا أن نفصل الرموز اللفظية وأن نناقشها بعيدًا كل منهما عن الآخر لكننا لا نستطيع أن نفصل مظاهر العمل الفنى ذاتها عن بعضها البعض خلال عملية التجريب.

مثال ذلك..... خذ بشكلٍ عشوائى أيًا من الأعمال الفنية المصورة فى الصفحات الأولى من هذا الكتاب كل واحدٍ منها نتاج نشاط تم التخطيط المسبق له، والتخطيط هو التصميم والشيء نفسه هو إنجاز هذا التصميم.

وعكس التصميم كعمليةٍ مخططةٍ هو الصدفة أو الفرصة على الرغم من أن (انتصار ساموتراس) قد عانت من الإهمال والتجريح تظل مختلفةً عن فيزفيوس وهى فى هذا نتاج تكنيكٍ أى طريقة معالجة فنية، والفنان الذى صنعها اشتغل وفقًا لخطةٍ معينةٍ.

والبركان ينفث ويخرج دخانًا، أبخرةً، ورمادًا أو لافا. لكنه لا ينتج تماثيل. لا يمكننا أن ندرس معالجاته ونتائجه، لكنه ليس هدف المخططات التى يصيغها البشر.

٦ـ الفهم الخاطئ للتكنيك:

يجب أن نحرص على ألا نخلط بين التصميم والغرض من الأداة. فالغرض من الأداة هو خطةٌ لتحقيق أعلى أداء عبر استخدام شيئًا ما كأداة، فالرجل الذى يشعر بالعطش يستخدم كوب الماء كأداة لإرواء عطشه من خلال استخدامه شيئًا كأداة لسقى الماء وهو أمرٌ خارجى بالنسبة لهذه الأشياء، وكوسيلةٍ لتحقيق أقصى غاياته فلا فرق فى ماهية المواد المصنعه منها هذا الكوب أو شكله إلا أنها تحتوى الماء الذى يستطيع أن يروى عطشه، ومن الأخطاء الشائعة الاعتقاد بأن التصميم هو مثالٌ على الغرض من الأداة على أساس أن كلا منهما يهدف إلى إشباع حاجة ما. فإن الفازة الإغريقية (انظر ص ٩٠ / ص ٩١) ما هى إلانتاج تكنيك معين، وعندما أكمل الفنان تصميمه فإنه وصل إلى النهاية التى سيعمل عليها، وبذلك فإنه لم يحتاج لصنعها إشباعًا لعطشه إذا ما سُئل هذا الصانع أثناء انشغاله بصنع هذه الفازة ماذا تصنع؟ سيكون رده الطبيعى أنه يصنع فازة. ولكن بالنسبة للمشترى الأصلى لهذه الفازة الإغريقية فإنها أداةٌ لتأمين هدف أعلى، وإذا ما سُئل التاجر

الذى يتعامل فى بيع هذه الفازات فيم تصلح هذه الفازة؟ فسوف يشير إلى نوع السائل الذى سوف تحفظه فيها وسوف تصبه منها بعد ذلك.

عندما تبلى فرشاة الرسم فإن الفنان عادةً ما يلقى بها جانبًا عندما تصبح الأداة غير ملائمة للاستخدام وفقًا للغرض منها كأداةٍ فإنه بالتالى يتخلص منها، ولكن الفازة الإغريقية يتم الاحتفاظ بها حتى بعد أن فقدت وظيفتها كأداةٍ ولدينا أدواتٍ أقل تكلفةً لتحقيق هدف مشابه ونجد لها معنى ونوعيةً على الرغم من فقدانها لأهميتها كأداة، وهذا هو مقصدنا إذا ما كان الغرض منها كأداةٍ والتصميم نفس الشيء.

والفارق بين التصميم والغرض منها كأداةٍ أحيانًا يكون مشوشًا بحسب التفكير، فبعض الأهداف تكون فى كونها أداةً وهو الأمر الذى يحتاج إلى مناقشةٍ لإنجاز التصميم بواسطة التكنيك فهذا هو الهدف لذلك فإن التصميم هدف أدواتى.

ويمكن الاستدلال بسلسلةٍ مشابهةٍ من التفكير فى الإدعاء بأن الثلج بعض الماء وأن البخار هو ثلجٌ وان كلاً من الثلج وبخار الماء شكلٌ من أشكال الماء، ولكن الفروق كبيرةٌ بما يوضح لنا بشكلٍ كبيرٍ أننا لا يمكن أن نصنفهما على اعتبار أنهما شيء متماثل.

والتصميم نوعٌ من الغرض وهو الشيء الأساسى للفن عند مستوى التقنية لكن الهدف الأدواتى هو مظهرٌ من مظاهر الفن ربما يحمله فى طياته العمل الفنى وربما لا يحمله وقد يفقده بعد أن يكون معه، ومن ثم فإن الهدف الأدواتى قد لا يكون جوهريًا بالنسبة للفن كشيءٍ وثيق الصلة بالتكنيك.

والخبرة فى التصميم وتبادلية التكنيك مع الأدوات وهى عناصر أدواتيه للتكنيك أمرٌ مألوفٌ ويجب تجنبها عند فهمنا وتقديرنا للفن، ولكن العلاقات بين الكلمات والأعمال الفنية متشابهةٌ وهذه الأشياء التى قد تبدو لنا لا يشبه أحدها الآخر أكثر أهمية بالنسبة لنا.

٧ ـ الأعمال الفنية والكلمات :

ونحن نؤكد على حقيقة الفن بشكلٍ يسهل التعرف عليه من خلال قولنا بأن العمل الفنى هو أحد أنواع المدركات أو المحسوسات وله تصميمٌ يتم إنتاجه من خلال ما يعرف بالتكنيك أو طريقة المعالجة.

وفى نفس الوقت عادةً لا نخطئ فى معرفة بورتريه الشخص المرسوم (انظر ص٧) ونحن ندرك ونعى أن البورتريه من التصوير وللأسف كثيرٌ منا على أية حال يرتكبون خطأ متوازيًا فى العلاقة مع أنواعٍ مألوفةٍ أكثر، وهى أيضًا نموذجٌ من الإدراك أو الإحساس وناتجةٌ عن عملياتٍ فنيةٍ تكنيكيةٍ.

وعندما نقرأ كلماتٍ مكتوبةٍ أو نسمع كلماتٍ مقروءةٍ فإننا أيضًا أمام نماذج من الإحساس ينتجها البشر من خلال ممارسة عاداتٍ أو طرقٍ فنيةٍ معينةٍ، ونحن نستخدمها مرارًا وتكرارًا وعادة ما تكون بدون بذل مجهودٍ كبيرٍ، لذلك فإن الكُتَّاب المحترفين والخُطباء هم الذين ينزعون لرؤية مظاهر الإحساس والمظاهر الفنية فيما يقرءون، ولكن حتى هم أنفسهم يخطئون أحيانًا وربما ينخدعون بسهولة تعاملنا مع الكلمات وربما عادةً ما يعتقدون أن الكلمات والتفكير أشياء متطابقةٌ وأن الكتابة أو الكلام والتفكير هما شيء واحدٌ، فإذا ما كان الأمر كذلك فإن أى تعبيرٍ عن التفكير غير الكلمات يكون فى أقصاه أمرًا غير مناسبٍ وبديلاً لا محل له.

والعمل الفنى قد يكون حالةً من الغباء وعدم البراعة ربما كان التعبير عما يريد بالكلمات أكثر توفيقًا.

ويمكننا أن نفهم لماذا نخلط دائمًا بين الكلمات والتفكير ونجعلهما شيئًا واحدًا على أساس أننا نستخدمهم دائمًا وبكفاءةٍ كوسيلةٍ للتعبير والاتصال فيما بيننا، وهى نسبيًّا رموز شفافة وعلاماتٍ ونحن نهتم بالمعنى والنوعية والنتائج المترتبة على هذه الكلمات أكثر من اهتمامنا بالإحساس أو إدراك مما تتكون هذه الكلمات أو بأحوالها التكنيكية، وعلى العكس من ذلك نجد أن القليل منا مصورون ونحن قلَّما نقول بأن

الرسم والتفكير متطابقان، وأنك عندما ترسم فإنك تفكر وعندما تفكر فإنك ترسم. ودائمًا ما يقارن الرسم بالكلمات وهو رمزٌ شفافٌ لأننا لا ننتج لوحات بشكلٍ دائمٍ ونستمتع باللوحات كما نفعل مع الكلمات.

والاعتقاد الشائع هو أنك عندما تفكر فإنه نفس الشيء عند الكلام أو الكتابة وأن تتكلم أو تكتب فإنك تفكر، ولكن إذا كانت الأعمال الفنية بديلاً غير متقن عن الكلمات فليس من الحكمة أن ننفق الوقت والمال لإقامة معرضًا للتحف الفنية. فالأعمال المطبوعة من اللوحات المعلقة على الحائط أفضل من تحمل مشقة الذهاب لمتحف اللوفر لمشاهدة لوحة (النصر) والقوى السحرية للكلمات سوف تعطينا شيئًا أفضل من الأصل، والفنان بناءًا على ذلك ليس بالرجل الذى يتحدث أو يكتب بديلاً عن التصوير أو النحت إذا كان قادرًا على ذلك.

فاللوحات والتماثيل والقصائد والروايات والخطب كلها إنتاجٌ بشرى يتم حسب التكنيك الملائم، وكل هذه المنتجات نماذج من الأحاسيس المختارة والمنتقاة، فالتصوير ليس مجرد أكثر أو أقل من قصيدةٍ غير واضحةٍ.

والأخطاء دائمًا ما تعلق معًا لدعم كل منها الآخر، وعندما يكون الأمر خرافةً لفظيةً ومضافًا إليها مذهب التقليد فإننا نجد أُسس أيقونيةً متعصبةً، وإذا ما كان المفترض أن يكون الفن نسخةً أخرى مطابقةً للأشياء الطبيعية وبمنتهى الدقة فإن الأعمال الفنية نادرًا ما تشبع هذا الطلب، وعندما ينجح عملٌ فنى فى تكراره الجزئى لأشياء أنتجت بدون تكنيك فإنه فى أحسن حالاته مجرد وهم أو ضلال بينما تفشل الأعمال المقلدة غير المقنعة فى تحقيق الخداع.

وإذا ما تقُبلنا وجهتى النظر الخاطئتين هاتين يجب علينا أن نقول بأنه طالما كان التقليد الناجح نادر الوجود فحتى أثناء ذلك يكون مجرد خداع فمن الخير لنا أن نتجنبه وأن نعتمد بشكلٍ أكبر على الكلمات التى فى النهاية هى أشياءٌ حقيقيةٌ.

ولكن كلاً من الأعمال الفنية والكلمات نماذج من الإحساس والإدراك وهما نتاج تكنيك معين وكلاهما نتيجة لنشاطٍ إنسانى ويمنحنا نوعًا من الرضا. والأعمال الفنية تمنحنا أكثر من التمثيل، كما أن الكلمات ليست مقيدة بالوصف فيجب أن نضع فى أذهاننا أن الفن عند مستوى التكنيك(التقنية) هو الفن فى حالة الشغل اليدوى حيث أن التكنيك يتكون من المواد والأدوات والمعالجة وفقا للتصميم كعلاقةٍ تبادليةٍ وأننا يجب ألا نخلط بين التصميم والأدواتية (أو استخدام العمل الفنى كأداةٍ معينةٍ) أو أن نعتقد بأن الأعمال الفنية بديلةٌ عن الكلمات.

ولقد أصبحنا الآن مستعدين للبحث والفحص عن أقرب الطرق الفنية الخاصة التى تنتج بها الأعمال الفنية.

٨ – الرسم:

عندما نفكر فى الطرق الفنية أو التكنيك فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا هو الرسم (انظر ص٣٦، ص٣٨، ص٤٢) وهو طريقةٌ فنيةٌ خاصةٌ يمكننا من أن نظهر بوضوح مثل هذه الأشياء غير المتشابهة كالكاتدرائية مثلاً.

(انظر ص ٧٩، ص٨١) والرسم بالألوان المائية (انظر ص ٣٤) أو السجادة الفارسية الشرقية يمكن أن يسمى فنًا وهو من الأمور الشائعة، وفى نفس الوقت فإنها تكنيكٌ نألفه لأننا جميعًا نعرف كيف نكتب والرسم يشبه فى كثيرمن الأحيان الكتابة.

وبعض الثقافات الصينية والإسلامية ترى الخط أقرب إلى الرسم منه فى الحضارات الغربية (انظر صفحات ٣٥ \ ٩٣). ونفس الأدوات مستخدمة للاثنين معا سواءً الرسم أو الخط، كما أن البارعين من الخطاطين لهم نفس القدر من الإعجاب مثل الصور ومن يرسمونها.

الرسم من حيث الشكل لا يوحى بوجود مشاكل فنيةٍ لأننا نعرف كيف يصنع الرسم ونألف معالجة الرسم، ولكن بالمقارنة مع رسم الخطوط الخارجية (انظر ص٤٠) فلا شيء فى الفن يمكن أن يكون أكثر تجريد، وتستخدم الهندسة الرسوم البيانية أو نماذج مصنوعة من الخطوط لحذفها، لكن الفن لا يصبح تجريديًّا بأن يكون أكثر قربًا إلى الهندسة لأن الهندسة استعارت الخطوط المرسومة من الفن، والخطوط الخارجية هى بالفعل تجريدية لدرجةٍ كبيرةٍ، والصلة بين فن الخط والرسم وثيقة لكن فصلهما أجمل بالنسبة لنا، فكل الثقافات التاريخية عاشت مرحلةً كان الرسم والكتابة يُعرِّف كلاً منهما بالآخر. والأطفال الصغار وبعض المتوحشين الذين لا يعرفون الكتابة لا يزالون يستخدمون تكنيكًا واحدًا للقيام بالعمل الذى يقوم به بين المتحضرين بشكلٍ منفصلٍ الكتابة والرسم و أن الحروف من الصور لا يزال واضحًا فى اشتقاق.

وحروف الكتابة الصينية وعلى الرغم من صعوبة ملاحظة ذلك فإن حروفنا أيضًا (يقصد الحرف اللاتينى الأوروبى) تأتى من نفس المعين، فعلى سبيل المثال الحرف M يمكن تتبعه من اليونانية القديمة واللاتينية كما يمكن رؤية العلاقة بين رسم البومة كحرف هجائى مقابل M فى المصرية القديمة الهيروغليفية لأن البومة بالهيروغليفية Mulak مولاك، وعندما أصبحت العلامات المرسومة مختصرة وأصبح لهما مواصفات معينة حتى أن الصور الأساسية لم يعد لها وجودٌ وعندما تشير إلى أصواتٍ معينةٍ وحروفٍ صامتةٍ وحروفٍ متحركةٍ أكثر منها كلمات أو حروف مقاطع تحقق الفصل أو التمييز بين الكتابة والرسم حتى هذه الفترة كان كل شكل من أشكال الكتابة فنيا فى حد ذاته وبعد ذلك أصبح بعض الكتَّاب فقط هم القادرون على أن يفعلوا ذلك.

والعديد من الطرق الفنية أو التكنيك فى الفنون الصغرى تأتى من عصور ما قبل التاريخ، فلقد ظهر فن النسيج والفخار قبل فجر التاريخ، و الاختلافات بين ما قبل التاريخ والثقافات التاريخية بين هؤلاء الذين لديهم رسم فقط وهؤلاء الذين

لديهم رسم ونظام كتابى، ولكن مع التصنيع المعقد باستخدام الماكينات لا يستطيع أى مدير مصنع تشغيل أنوال المصنع بدون رسوم التصميمات، وحتى الفنون الصغرى بعد أن أصبحت ميكانيكيةً أصبحت هى الأخرى تعتمد على الرسم.

٩ ـ مواد وأدوات ومعالجة الرسم:

لقد أصبحت مواد الرسم مثل القلم الرصاص والورق فى متناول الأيدى بشكل دائمٍ، وتتكون مواد الرسم من سطحٍ خاملٍ ومادةٍ نشطةٍ، وتتراوح الأدوات مابين موادٍ معدنيةٍ مسننةٍ صلبةٍ إلى فرشٍ ناعمةٍ والمعالجة تتم بتحريك المادة النشطة بطريقةٍ ما فوق السطح الخامل ولتترك تسجيل لهذه الحركة فى هذه اللحظة.

من بين الأسطح الخاملة (passive surfaces) مادة الورق وهى مادةٌ حديثةٌ نسبيًا لم تكن متاحةً بشكلٍ عامٍ فى أوروبا قبل القرن الرابع عشر، على الرغم من أن لها أصلاً مبكرًا فى الشرق، قبل استخدام الورق كانت هناك مواد أخرى تشمل أوراق البردى والرق (جلود الحيوانات) والقطن والحرير، تقوم بعمل سطحٍ لرسم الخطوط. وعندما قدم الورق لأول مرة كان له ملمسٌ تطلب إضافة غطاءٍ ناعم وهذه الأرضية كانت رماديةً أكثر منها بيضاء اللون، وسرعان ما أصبح بالإمكان تحويلها إلى تنويعةٍ من الأوزان والملمس والألوان.

إن أى سطحٍ ناعمٍ يمكن الرسم عليه سواءٌ أكانت حوائط يعلوها الجص جافةً أو رطبةً أو لوحاتٍ خشبية وهذه المواد مثل الورق فى المراحل الأولى يجب على الفنان القيام بإعداد هذه المواد حتى يمكن للمادة النشطة أن تترك آثارًا عليها.

والمادة النشطة (the active material) والأدوات أحيانًا تكون متماثلةً أو متطابقةً كما فى حالة استخدامنا لعصا من الفحم وجرها فوق لوحٍ من الورق بغرض الرسم، لكن الطباشير عادةً ما يكون داخل ماسك من المعدن والقضبان الرفيعة

أو أقلام الرصاص الجرافيت تكون داخل حاويةٍ من الخشب هى جسم القلم الرصاص، وعند استخدام معدن مثل الرصاص أو الفضة تكون الأداة قضيبًا مدببًا من المادة النشطة نفسها، فإن رقة الخط الرمادى الذى تتركه الحافة الفضية silver point جذبت إليها كل من ليوناردو، ودورر، ورافائيل خاصةً للأعمال المتميزة أكثر منها دراساتٍ خطيةٍ.

(انظر ص ٣٨).

وكانت أقلام الحبر تُصنع من ريش الأوز أو أى شيء آخر من الريش الأجوف أو الغاب أما أقلام الحبر المصنوعة من المعدن والحديد فهى اختراعٌ حديثٌ وقد استخدمت الفرشاة المدببة لعمل خطوط كما نراها على الفازات الإغريقية والخطوط نظيفةً بشكلٍ خاصٍ من النوع المسمى الأرضية البيضاء ليكيثوى (انظر ص ٩٠).

وكانت الفرشاة المدببة فى الشرقين الأدنى والأقصى أداةً للكتابة والرسم، وعند استخدام القلم أو الفرشاة فإن المادة النشطة تكون سائلاً يتدفق تحت ضغطٍ من الأداة المُستخدمة تحت ضغط أثناء تحركها عند اتصالها بالمادة الخاملة أو الساكنة.

ويمكن أيضًا حفــر الخط على السطح النــاعم مثل الشمع أو الطين المبلل أو الجص. وكانت الرسومات التى تقود الفرشاة توضع عادةً باستخدام قلمٍ من البرونز أو الحديد مستدق الحرف أشبه بالإبرة ويتم قطع الخطوط لعمق طفيف وهو ما نجده أحيانًا فى أعمال الفريسكو (انظر ص ٣٤) ورسومات الفازات ومثل هذا الخط المرسوم يعطينا مادةً بصريةً وحسيةً.

ومن بين المواد النشطة الأكثر نعومةً الفحم الحجرى، وألوان الشمع والطباشير والباستيل، ويمكن استخدام الطباشير الأحمر والأسود والأبيض وكذلك أى ألوانٍ أخرى من درجات اللون سواءٌ وحده أو مع غيره من الألوان على الورق الذى يختلف من حيث اللون عن لون الطباشير.

١٠ – الطباعة:ـ

إن تكنيك الرسم عاملٌ مهمُ فى الطباعة وهى شيء مما نألفه اليوم لأن غالبية الصور التى نراها فى الجرائد والمجلات صنعت بترجمة التصوير الضوئى على ألواحٍ من الألوان النصفية وهذه الألواح لا تعد من الأعمال الفنية لأنها بالكامل تعتمد على التصوير الضوئى ولا تعطى إلا مساحة ضئيلة جدًّا للعمل اليدوى من جانب العامل والطرق الفنية أو التكنيك الذى تنتج به هذه الأعمال التجارية أكثر عددًا وأكثر تعقيدًا عن تلك المستخدمة فى الأعمال الفنية.

والطبع يختلف عن الرسم وبينما نرى نتيجةً واحدةً فريدةً فى الرسم فإن الطباعة نتائجها متعددةٌ ومتنوعةٌ أو رسم متكرر. وقد بدأت الطباعة منذ عدة قرونٍ حتى قبل طباعة الكلمات باستخدام الأحرف المتحركة، وذلك لإشباع رغبات الناس التواقين إلى رؤية واقتناء الصور عندما كانت اللوحات الزيتية نادرةً ومرتفعة الثمن. والفنانون فى نفس الوقت كانت لديهم الرغبة فى مضاعفة اللوحات لتخزينها تجاريًّا وعادةً ما كانت رسومات فى حقائب ينتجها كبار المصورين أو نسخٍ مقلدةٍ عنهم وكانت هذه الرسومات مستخدمةً كنماذج وعيناتٍ وبسبب شعبية هذه اللوحات المطبوعة انتشر تأثيرها فى نطــاقٍ واسعٍ وبســرعةٍ كما نــرى فى حالة رواسم أو أكليشيهات مارك أنطونيو ريمــوندى التى صنعها بعد رافاييل، وكل الطرق الفنية أو التكنيك الذى تصنع منه الطباعة أساسها إعداد سطحٍ صلبٍ هو الرسم أو أكليشيه لاستقبال الحبر ثم نقله إلى سطح أكثر نعومةً أو ليونةً عادةً ما يكون الورق.

وطالما أن السطح الصلب ظل كما هو لم يجرح فإن عملية الطباعة يمكن أن تتكرر مما ينتج طبعات أكثر ولكن لا توجد حالة نجد فيها انطباعًا بأن هذا العمل هو الأصلى الموجود على اللوح أو الأكليشيه فعلى سبيل المثال عند الحفر بماء النار فإن اللوح والحبر والورق يتم التعامل معهم بشكلٍ منفصلٍ وهى ليست أعمالاً فنيةً ولكن النتيجة مركبةٌ منها جميعًا.

ولم تخترع الطرق الرئيسية لغرض صناعة مطبوعاتٍ بمعنى أنه تم استحداث معالجة خاصة وتم توظيف طرق فنية معينة لبعض الوقت قبل استخدامها لمضاعفة اللوحات والنماذج، لكن فن حفر الأكليشيه مستخدمٌ على يد صاغة الذهب والمجوهرات.

كما استخدم الطبع بالحفر على الأكليشيهات الخشبية من جانب صناع النسيج وقد استخدم ذلك لفترةٍ طويلةٍ قبل أن يستخدمه الفنانون لطباعة لوحاتهم ومضاعفتها لأغراضٍ تجاريةٍ على الورق.

إن أساس تصنيف الطرق الفنية للطباعة يعتمد على كيفية إعداد السطح الأكثر صلابةً لاستقبال الحبر، وبالطريقة التى يتصل بها هذا السطح الصلب الذى يحوى المداد مع الطرق بحيث يظل هناك انطباع باق على السطح الناعم

وبهــذه الطــريقة فإن أكليشيهات الطبــاعة تبدو كأمثلة من النحت البارز أو النحت الغائر أو معالجاتٍ سطحيةٍ ويمكن القول بأن السطح الصلب أو الطباعة فى حد ذاتها أداةٌ لعمل انطباعٍ حيث إن الحبر والورق يظهران فى النتيجة النهائية فقط لكن الجزء الأكبر أهميةً فى صناعة الطباعة هو إعداد السطح النشيط، والفنان مهمومٌ بشكلٍ رئيسى بتشكيل وتحويل المادة المصنوعة فيها هذه الأداة إلى أداةٍ عــالية التخصص. ونفس المــلاحظة يمكن تطبيقها عــلى النماذج الأولى للنحات أو رسومات الفنان عندما يكون الغرض منها إنجاز شيء نهائى آخر مثل التصوير الزيتى أو صب تمثال من البرونز. لكن الرسومات والاسكيتشات فى الطين قد ينظــر إليهــا فى منــاسباتٍ كغايةٍ نهائيةٍ فى حد ذاتها بينما لا ينظر إلى الألواح أو الكتلة الخشبية أو الحجرية التى تنقل الحبر إلى الورق بنفس الطريقة إلا فى القليل النادر.

١١ ـ الطباعة بالحفر البارز:

إن الرسوم الخشبية أو أكليشيه أو حفر الرواسم الخشبية أو حفر المشمع كلها من الطرق الفنية للحفر البارز

(انظر ص ٤٤، ص ٤٧) بالنسبة للرسوم الخشبية المحققة woodcut فإن المادة الرئيسية التى يصنع منها السطح النشط active surface هى مادة الخشب على هيئة لوحٍ ثقيلٍ وسميكٍ يتم نشرها طوليًا باتجاه نمو الشجرة، وبالنسبة لحفر الـــرســـوم الخشبية أو ما يسمى wood engraving يستخدم خشبٌ أكثر قساوةً أو صلابةً ويتم القطع عبر الحبيبات بزاويةٍ قائمةٍ مع اتجاه نمو الشجرة.

أما مادة (اللينوليوم) تلك المستخدمة فى مشمع الأرضيات فهى حديثة وتستخدم الآن مادةٌ أكثرَ ليونةً بنفس أسلوب الخشب فى حفر الرواسم الخشبية، كما أن الحبر المستخدم أكثر كثافةً والورق أكثر جفافًا وذلك فى عمليات الطباعة باستخدام الرواسم الخشبية المنحوتة نحتًا بارزًا، الأدوات المستخدمة فى عمل الحفر البارز للرواسم الخشبية أو من مادة اللينوليوم هى السكاكين والأزميل المقعر لإزالة أجزاء السطح المستوى وإلا فلن يستقبلوا أى أحبارٍ ومن ثم لن يكون هناك أى طبعات كما تستخدم الرولة لنشر الحبر على الأجزاء المرتفعة من السطح النشط والأدوات المستخدمة فى الرواسم الخشبية هى أيضًا المستخدمة مع الحفر على المعدن، وتبدأ المعالجة بوضع الرسم على سطح الخشب أو اللينوليوم، وبعد ذلك بواسطة الأدوات المخصصة لذلك يتم إزالةٌ طوليةٌ بامتداد الحبيبات وتترك كل الأجزاء التى يغطيها الرسم بينما يتم تفريغ الباقى، ثم تترك المناطق التى ستستقبل الحبر على هيئة نحت بارز بنفس ارتفاع الحروف فى الآلة الكاتبة وعند تحبير الكتابة الخشبية بوضع الورق فوقها ويتم الضغط الخفيف على ألوان باتجاه للأسفل ويكون الضغط على الورقة بأكملها، تضغط مناطق ضيقةٍ من الحفر الخشبى المعادلة لخطوط الرسم على الورق فتترك خطوطًا من الحبر وهذا هو الطبع وهو

يكرر الرسم الذى صنع على السطح النشط بشكل معاكس يمكن استخدام الضغط اليدوى أو بضاغطة عريضة فى عملية الطباعة.

والطباعة اليابانية عبارة عن الطباعة باستخدام رواسم خشبية وباستخدام روسم خشبى مختلف لكل لون، وقد أُطلق اسم طباعة شيارو سكورو chiaroscuro prints على الطباعة بأكثر من روسم وطباعة عدة درجاتٍ لونيةٍ من لونٍ واحدٍ وهو الاسم الذى أطلقه الغرب على هذا النوع من الطباعة وقد استغل لون الورقة نفسها فى التصميم وطباعة اللينوليوم أو المشمع من حيث الأساس تشبه الطباعة بالروسم الخشبى أو الأكليشيه.

١٢ـ **الطباعة بالحفر الغائر** "Intaglio prints":

الصـــور المطبوعة بالرواسم الخشبية المحفورة (انظر ص ٤٥، ص٤٦) أو المطبوعة بالحفر الحمضى.

(انظر ص٤٨،ص٤٩) والنقش متوسط البروز والحفر الإبرى dry point أو الرسم بالتنقيط وطرق أخرى أقل استخدامًا تنتج طباعةً باستخدام النقش الغائر. وكلمة intaglio (التى ترجماناها النقش الغائر) كلمةٌ إيطالية تعنى القطع الغائر وذلك لأن كل هذه التشكيلة المنوعة من المعالجات تكون الأجزاء الخاصة بالسطح الذى سيحمل الحبر محفورةً داخل المعدن بدلاً من أن تكون فى حالة بروز كنقش بارز. المواد المستخدمة تتكون من لوحٍ رقيقٍ من المعدن عادةً ما يكون من النحاس على الرغم من أن الحديد ومواد أخرى استخدمت بنفس الطريقة، والحبر المستخدم هنا أقل سمكًا من المستخدم مع النقش البارز وأثناء المعالجة بهذه الطريقة فإن الورق يكون رطبًا ومن ثم فإنة يكون أكثر استعدادًا للتشبع بالحبر.

والأدوات هنا أكثر تعقيدًا من تلك المستخدمة مع الرواسم الخشبية وهى كما هو الحال دائمًا تتكيف مع المواد وطريقة المعالجة.

ففى الرواسم الخشبية تكون أهم أداةٍ من الأدوات هى أداة الحفر، وهى قضيبٌ مدببٌ من الصلب عادةً ما يكون مثلث المقطع موضوعًا فى مقبضٍ مستديرٍ يشبه إلى حدٍ ما عش الغراب وهو يناسب فراغ اليد، ومن ثم يمكن أن يتم دفعه براحة اليد ويتم توجيهه بالأصابع.

ورقعةٌ من الجلد تدعم الصفيحة أو اللوح المعدنى أثناء شغل الحفار عليها وأداة صقل لتلميع الأسطح التى تخرج الحبر وهى مستخدمةٌ فى الطبع بالأكليشيه الخشب وأيضًا فى عمل الحفر الغائر.

ويتم صنع الرسومات فى مرحلةٍ مسبقةٍ للتصميم ليسترشد بها الفنان أثناء شغله الحفر الحمضى، وهو قريبٌ من الرسم العادى لأن الفنان يستخدم أداةً خاصةً عبارةً عن إبرة ذات مقبض وهو يقوم بهذه الأداة بعمل الخطوط المرسومة عبر طبقةٍ من الأرضية اللينة الشمعية التى تغطى اللوح المعدنى.بالإضافة إلى استخدام تشكيلةٍ منوعةٍ من الأدوات الأخرى مثل الكماشات والمناشف الدوارة (الرولة) والفتائل المكسوة بالشمع وهى من الأشياء التى تستخدم حسب الإحتياج فى المراحل المختلفة لإنتاج الحفر الحمضى. والأداة الخاصة بالحفر متوسط البروز هى الـــ Rocker وهى نوعٌ ذو أسنانٍ يترك خطوطًا صغيرةً على سطح المعدن. وبالنسبة للحفر الإبرى تستخدم إبرٌ مدببةٌ حادةٌ من الصلب تشبه القلم الرصاص ومثل هزاز rocker الحفر متوسط البروز فإن هذه الآلة ترفع متقابًا خفيفًا على جانب الشكل الذى تقوم بقطعه.

وبالنسبة للحفر المائى فيحتاج إلى جهازٍ خاصٍ لوضع الأرضية عندما يستخدم طريقة التراب، وهو مكونٌ من صندوقٍ يوضع فيه اللوح ثم ينثر عليه مسحوقٌ صمغى لذلك فإن التراب يستقر على سطح المعدن.

وتوظف لطرق الرسم بالتنقيط والباستيل والأقلام مجموعةٌ كبيرةٌ من الإبر مدببات من الصلب وأقراصٍ دوارةٍ أو عجلاتٍ صغيرةٍ مسننةٍ توضع في نهاية ماسك يقوم بالشغل على اللوح.

إن حفر الرواسم عملٌ مضنى يتم قطع أخاديد صغيرة فى المعدن وذلك بدفع منقاش وفى هذه المعالجة يستبعد المثقاب لأن المنقاش يعمل بطريقةٍ ثابتةٍ، ومن المهم أن يكون هناك وسادةٌ يوضع فوقها عندما يقوم الحفار بقطع الخط المحفور، عند الحفر الحمضى فإن المواد والأدوات التى وصفناها للتو يقوم الفنان بتوظيفها بشكل عام للقيام بمعالجة لوح الطبع المحفور بعد ذلك، ويتم تنظيف وتلميع اللوح بطبقةٍ رقيقةٍ من مادةٍ شمعيةٍ ناعمةٍ لا تنفذ الحمض ولكنها لا تقاوم الإبرة ويتم تسخين اللوح حتى تلتصق المادة الشمعية به ويتم تغطية ظهر وحواف المعدن المعرض للشغل يتم تغطيتها بورنيشٍ خاصٍ لإيقاف الحمض عن العمل، يلى ذلك أن يتم تغطية اللوح بالسناج وذلك بالإمساك به فوق لهب شمعةٍ.

ويقوم الفنان باستخدام إبرته بسحبها فوق اللوح الذى أُعد بالطريقة التى ذكرتها فى الأسطر السابقة وبدون أن يخدش أو يقطع المعدن فعمله يكون منصبًا على الطبقة الناعمة التى تعلو المعدن، وعند اكتمال الرسم يتم وضع اللوح فى حمام حمضى حيث يأكل الحمض فى المعدن عبر الأخاديد الضيقة التى أنتجها سن الإبرة فى الأساس لكنها لا تخرق الورنيش أو الأساس، وبذلك يحدث تحديدات مستديرة المقطع بواسطة الحمض فى الأماكن التى كشفت بها الإبرة عن المعدن وكلما طال وجود اللوح فى الحمض أصبحت هذه الثلمات أو الأخاديد أكبر وأعمق، ويتم سحب اللوح من آن إلى آخر وعندما تصبح هذه الثلمات عريضةً بالقدر المُراد وعميقةً أيضًا بالقدر المراد يتم إخراج اللوح وتتوقف عملية تعريضه للحمض مرةً ثانيةً ويتم إزالة المادة الشمعية والورنيش ويتم العمل الإضافى عليه باستخدام الحفر الإبرى باستخدام الإبرة إذا ما اقتضى الأمر ذلك، ويصبح حينئذ صالحًا للطباعة.

وتستخدم عملية النقش التظليلى على الفولاذ بواسطة المثقاب وذلك بتشغيله عبر سطح اللوح حتى يصبح مغطى بحبيبات المعدن، وإذا ما تم الطباعة منه وهو على هذه الحالة فإن المعدن سوف ينتج مجالاً صلبًا ثرى الألوان، ثم يقوم الفنان بكحت آثار المثقاب وإزالتها بالكامل ويتم صقل وتلميع اللوح فى الأجزاء التى تتسم بالدرجات اللونية عالية القيمة.

وكل القيم المتوسطة بين تلك الخاصة بالورق وتلك الخاصة بالحبر فى مناطق صلبة يتم عملها من خلال كشط الحبيبات الناتجة عن المثقاب بكمياتٍ كبيرةٍ، و كانت هذه العملية تتمتع بشعبيةٍ كبيرةٍ فى إنجلترا القرن الثامن عشر لإنتاج لوحات بورترية ملونة.

والحفر الإبرى نوعٌ من حفر الأكليشيهات ولكن كما ترى فى النقش التظليلى يتم الاحتفاظ بها بدلاً من تنظيفها ومن ثم تنتج خطوطًا أكثر نعومةً وأكثر ثراءً بشكلٍ غير عادى.

فى الحفر المائى يوضع أول ما يوضع الأساس الرملى بالطريقة التى وصفناها Dust ground ثم يسخن اللوح لجعل الحبيبات الدقيقة تلتصق بسطح اللوح المعدنى وعند غمر اللوح فى الحمض فإن المناطق الدقيقة بين الحبيبات تتآكل بشكلٍ خاص ويعطى الانطباع عن هذا اللوح بقيم منتظمة بدلاً من السماح للحمض بمهاجمتهم فترةً أطول بينما تلك ذات القيم الأعلى يتم الاحتفاظ بها بتغطية المعدن بالورنيش إن طرق النقش بالتنقيط أو الأقلام أو الباستيل تنتج نماذج من النقط الجميلة سواء بالحفر العادى أو بالحمض وهى تستخدم فى إنتاج رسومات بالمواد والطرق التى أشرنا إليها بهذه الأسماء.

وعندما يعد اللوح بأى طريقةٍ من طرق النقش الغائر يتم تحبير السطح باستخدام منشفة دوارة Roller رولة وعند الحفر فإن المناطق المفتوحة بين الأخاديد الدقيقة عادة ما يتم تنظيفها تاركةً الحبر فقط فى الثلمات أو الأخاديد

الصغيرة، ولكن عند استخدام طريقة الحفر الحمضى أو الحفر الإبرى فإن اللوح يتم تغطيته بطبقةٍ رقيقةٍ من الحبر بعد التحبير بوضع اللوح ووجهه لأعلى فى قاع ضاغطة مغطاة بورقٍ رطبٍ والضغط لا يكون رأسيًا فوق اللوح والورق كما هو الحال مع طرق الحفر البارز، ولكن بدلاً منه يكون القاع مصنوعًا بحيث ينزلق تدريجيًّا تحت اسطوانة مُحكمة ويتم امتصاص الحبر من الثلمات ليلتصق بالورقة المشبعة التى تتضغط بينهم.

١٣ ـ الطبع السطحى:ـ

إن طريقة الطبع على السطح التى تنتج مطبوعات بهذا الشكل محدودة فى نوعٍ واحدٍ فقط هو الطبع الحجرى litho graph وهو الطريقة الوحيدة أو المعالجة التى من الحداثة بحيث تعرف مخترعها. وقد اكتشفها (لويس سينفيلدر)

(١٧٧١-١٨٣٤) حوالى عام ١٧٩٨. وهى معالجة تستجيب أكثر من غيرها من الطريقتين الحفر البارز أو الحفر الغائر لأن الفنان يستطيع أن يرى بدقة ماذا يفعل والنتيجة تأتى من تكراره لرسمه (انظر ص٥١).

والمادة الرئيسية فى الطبع الحجرى هو الحجر الجيرى الناعم السطح الدقيق الحبيبات من سولنهوفن فى بافاريا، والذى استخدمه سينفلدر لأول مرةٍ، على الرغم من أنه قد أمكن توظيف الزنك ومواد أخرى، ويقوم الفنان أولاً برسم رسوماته مستخدمًا أقلام شمعٍ على السطح الناعم النظيف للحجر أو على ورقة يتم نقل التصميم منها للحجر. تتم معالجة سطح الحجر بمحلول حمضٍ مخففٍ وصمغ عربى، وألوان الشمع والحمض والصمغ لا تضيف أو تزيل أى جزء من سطح الحجر، ولكن على العكس من ذلك فإنها تغير التكوين الكيميائى ثم يزال بعد ذلك الرسم بأقلام الشمع باستخدام زيت التربنتين كقاعدة، وعندما يعود الحجر رطبًا فإن المناطق التى لمسها قلم الشمع سوف تحتفظ بالحبر الشمعى بينما بقية السطح سوف

تمتص الماء وترفض الحبر وعند الطبع الحجرى فإن الحجر يبلل عند كل طبعة وتستخدم منشفة دوارة رول mroller بها حبر شمعى فوق الحجر فينتقل الحبر الذى احتجز على سطح الحجر إلى الورق.

الطباعات الحجرية the graphic press التى تختلف عن الطبعة المستخدم فيها الحفر البارز أو الحفر الغائر لأنه بدلاً من بذل ضغط رأسى أو سحب السطح النشط والورق تحت أسطوانة فإنة يشحب الحجر والورق تحت قضيبٍ ضيق.

١٤ـ فن التصوير :ـ

بعد أن تعاملنا مع الرسم ومضاعفة الرسوم باستخدام الطباعة يجب أن ننتقل إلى فن التصوير، فكما رأينا فى الدراسات السابقة فإن الرسومات التى يقوم بها الفنان تسبق تنفيذ التصوير.

يجب أن تكون هناك إشارةٌ لخطة الإعداد على السطح الذى سيتم التصوير عليه سواء باستخدام الأدوات الشائعة للرسم أو باستخدام الفرشاة.

التصوير والرسم والطبع بالأساس هى فنون تعتمد على وضع مواد ملونة على سطح ذى لونٍ مختلفٍ عن المواد الموضوعة (المقصود هنا الأصباغ) والسطح، قد تختلف من حيث أبعاد اللون: القيمة درجة اللون شدة تركيز اللون، واللون فى التصوير يكون سائلاً ويتم وضعه بوسيلةٍ هى الفرشاة، والحدود بين الرسم والتصوير غير محددةٍ لكن يمكن تعريف التصوير بأنه تكنيك أو الطريقة الفنية التى يتم بها نشر الأصباغ أو الألوان السائلة على سطح ذى لون مختلف بوسيلةٍ هى استخدام الفرشاة.

١٥ـ الألوان المائية "Water color":

نظرًا لأن الألوان المائية هى تكنيك التصوير الأكثر شيوعًا والذى يمارسه الكثيرون فإننا سنبدأ بمناقشته أولاً. والسطح الخامل دائمًا ما يكون الورق والمادة التى توضع عليه هى الصبغة،وهى مواد ملونة طبيعية أو صناعية وهذه المواد تخلط بالصمغ الذى يعمل كمادةٍ تساعد على تماسك والتحام المكونات التى يكون الصبغ فيها هو الأساس حتى يتم استخدامها فى الرسم.

وأداة النقل أو الوسيط الذى يتم تليين الأصباغ وتخفيفها بحيث يمكن نشرها بسهولة على الورق هى الماء، فعندما تتبخر المياه تترك الأصباغ على الألياف السطحية للورقة لذلك فإن المواد التى لا بد من وجودها فى العمل الفنى هى الورق والأصباغ، والأدوات التى تنقل الأصباغ المخففة هى الفرش، وهى عادةً ما تكون أقصر وأصغر وأرق من تلك المستخدمة فى التصوير الزيتى الحديث، فبعد أن تبلل الورقة وتفرد توضع الأصباغ بنسبٍ خفيفةٍ وعادةً ما تكون رفيعة حتى أنه بعد أن يخفف الماء ينعكس كمًا كبيرًا من الضوء من الورقة عبر الأصباغ مما يعطى ذلك تأثيرًا بالإحساس بالشفافية والهشاشة، ولم يتطور هذا التكنيك إلا بوصول أوروبا لإنتاج أنواعٍ جيدةٍ من الورق وعندما أصبح الورق الجيد أرخص سعرًا استخدم ديورر ألوان الماء فى عمل دراسات للمناظر الطبيعية وقد ازدهرت هذه المناظر منذ عصر ديورر (انظر ص٣٤).

١٦ـ الجواش "Gouache"

وهو تكنيكٌ مشابهٌ لألوان الماء عدا أنه فى حالة الجواش تجد أن كل الأصباغ مختلطة بالأبيض، مما يجعلها معتمة ولامعة فى نفس الوقت ولما كان الجواش يمكن استخدامه على أى سطح غير الورق فقد استخدم فى زخرفة المخطوطات فى القرون الوسطى كما استخدم فى المنمنمات الفارسية والهندية (انظر ص ٣٥).

١٧ـ **الفريسكو** "Fresco":ـ

فريسكو كلمةٌ إيطالية تعنى أن الأصباغ قد وضعت على الجدران والحائط رطب لأنها أضيفت حديثًا وهى لا تزال طازجة أو فريسكو. وهذا التكنيك مشابه لتكنيك ألوان الماء فى استخدام الماء كوسيلة نقلٍ ولكن الأصباغ تأتى فى صورةٍ جافةٍ مطحونة على شكل بودرة أكثر منها مختلطةً بالصمغ كما رأينا فى ألوان الماء.

والسطح الخامل هو جدارٌ مجصصٌ بالجير فى مساحةٍ لا تزيد على المساحة التى يمكن تلوينها إلا فى مرةٍ واحدةٍ قبل أن تجف، ثم تخلط الأصباغ بالماء وتنقل إلى الحائط باستخدام الفرش. وأثناء كون الجص لا يزال رطبًا فإن الأصباغ تخترق الحائط وتمتزج مع الجير الذى تحت السطح أثناء تبخر الماء، وبالتالى فإن صلابة الحائط واندماج الأصباغ فى هذا السطح يعطى نتائج تتسم بدرجةٍ عاليةٍ من البقاء والاستمرارية. ويتسم الفريسكو بوجود لمعة أحيانًا تكون مصدر إزعاجٍ نتيجةً لانعكاس الضوء من الجدران المكسوة بالجص، ولكن نظرًا لأن الجدران المجصصة تتلفها البرودة الشديدة وتمتص الماء عندما يصل إليها فإن هذا التكنيك يستخدم عادة فى المناطق الأخرى التى تتمتع بالمناخ الجاف أو للأجزاء الداخلية (انظر ص٤ ،ص٣٤،ص٣٧). والطريقة التى وصفناها للتو أحيانًا يطلق عليها الفريسكو الحقيقى وذلك لتميزها عن الرسم بألوان الماء على الجدران التى يعلوها الجص بعد أن يجف الجص حيث تسمى fresco a secco وقد تم توظيف تكنيك الفريسكو لأغراض الزينة لدى القدماء كما نراها فى آثار بومبى. استمر استخدامها على يد فنانين مثل رافائيل وميكيل أنجلو (انظر ص٣٧) كما أعيد إحياؤه بحماسٍ فى العصور الحديثة.

الأعمال الكبيرة مثل أعمال الفريسكو التى تشكل جداريات لا يمكن تنفيذها بدون رسومٍ تخطيطيةٍ مسبقةٍ ودراسات للتفاصيل لنقل الخطوط الأساسية على الحائط قبل التصوير بالألوان وكل هذه الخطوات الخاصة بالتصميم يتم تحقيقها باستخدام الرسومات.

١٨ـ التمبرا "TEMPERA":

اشتُق اسم هذا التكنيك المسمى تمبرا من الفعل Temperare الإيطالى بمعنى أن (يمزج) لأن الأصباغ تمتزج مع أعمال أو وسيلة نقل الأصباغ إلى السطح الخامل وإذا كان هذا الأمر يتم مع طرق التصوير الأخرى فإن استخدام اسم التمبرا أصبح تقليديًا يعنى نوعًا معينًا من التصوير يختلف عن الآخرين فى مظاهر أكثر أهميةً.

ويكون السطح الخامل عادةً لوحةً خشبيةً مغطاة بمادة أساسية هى مزيجٌ من جص باريس وصمغ الرق وتكون الأصباغ جافةً ومصحونةً، والفرش ناعمةً ومدببةً.

وقد كانت التمبرا التكنيك المفضل فى القرون الوسطى ففى هذه الفترة استخدم مح البيض أو صفار البيض أولاً ثم أصبح استخدام زلال البيض الأبيض اللون هو المستخدم كمادة تماسك وتلاحم المزيج، وفى البلدان الجنوبية استخدم أيضًا فى بعض الأحيان نسغ أو العصارة المغذية للتين أو العسل الأبيض والراتنج فى الأراضى الشمالية أيًّا كانت المادة المستخدمة كأساس لتلاحم وتماسك هذا المخلوط كانت تخلط بالماء لتنتج مستحلبًا سريع الجفاف، وتوضع الأصباغ فى طبقةٍ رقيقةٍ ورفيعةٍ ومن الممكن زيادة درجة اللون من حيث التركيز أكثر بإضافة طبقاتٍ أخرى فى نفس المنطقة. ولما كانت الأصباغ تجف بسرعةٍ على السطح الأبيض سريع الامتصاص لم يكن من السهل خلط أو طحن ألوانًا مختلفةً

وبضربات رقيقةٍ متوازية أو خطوط تظليل بطريقة الترقين(رسم خطوط دقيقة بقصد التظليل)، ويتم الانتقال من درجات اللون المختلفة داخل مساحةٍ ما، بهذه الطريقة تصبح المعالجة أشبه بالرسم... ولوحات التمبرا تتسم بلمعة تشبه الجواهر ووهج يظل موجودًا لأن هذا التكنيك واحد من أكثر الأنواع المعروفة بقاء واستمرارية. (انظر ص١٠،٦،٣،٢).

عندما تنتهى عمليات التلوين باستخدام التمبرا وبعد أن يجف الرسم بالكامل يغطى بورنيش من الزيت والراتنج لحمايته من الهواء، ويصنع الزيت من بذور الكتان والخشخاش والجوز ولهذا الغرض تم توظيفه أى (الزيت) بعد ذلك فى تكنيك التصوير الزيتى، وخواص التمبرا والتصوير الزيتى الذى حل محله إنما يستجيب للنوعية التى رغب فيها الفنانون وجمهور فن التصوير فى عصورٍ تاريخيةٍ معينةٍ تطلبت لوحات التمبرا سلسلةً من الحركات الصارمة والدقيقة ويتم التخطيط لها بعنايةٍ مسبقةٍ. وقد حققت مفهوم التصوير كمهنةٍ تحتاج إلى مهارةٍ خاصة يتم الحكم عليها بمواصفاتٍ فنيةٍ بالأساس،ولقد حل التصوير الزيتى محل التمبرا لأنه أكثر ليونةً ولا يحتاج إلى حسابات معينة عندما يكون التميز الفردى هو المطلوب أكثر من الكفاءة الفنية وعندما وجدت المتعة فى الإحساس البصرى بالقيمة أكثر منه فى التدرج اللونى فإن التصوير الزيتى هو الذى لبى كل هذه الاحتياجات لذلك فإن معاصره قد ذهب إلى المنفى لقرونٍ عدةٍ ولكن تكنيك التمبرا لم يترك فجأةً وخلال فترة التحول أو الانتقال كانا موجودين معًا أى تكنيك التمبرا وتكنيك التصوير الزيتى.

١٩ـ التصوير الزيتى "Oil painting" :ـ

يطلق اسم التصوير الزيتى على تكنيكٍ معينٍ أو طريقةٍ فنيةٍ خاصة لمعالجة الرسم يستخدم فيها الزيت كأساسٍ يوضع فيه الأصباغ، وهى تتيبس عند تعرضها

للهواء. والسطح الذى توضع عليه الأصباغ عادةً ما يكون من الكانفاس أو القماش الذى يوضع عليه مادةً أوليةً لسد المسام ويتم شد القماش على مشدات أى الإطار. وأحيانًا تعطى الألواح الخشبية سطحًا مناسبًا لألوان الزيت مما يسمح بتصوير حاد حيث تشجع الكانفاس على معالجةٍ عريضةٍ للتصوير (انظر ص٣٣،٧،٥).

والمادة الحاملة والتى تستخدم لتخفيف الأصباغ هى الزيت والذى يستخدم أيضًا كمادةٍ لتماسك الأصباغ، إن زيت بذور الخشخاش والجوز ربما تفى بالغرض ولكن بذر الكتان هو الأكثر شيوعًا وحتى نجعل الأصباغ أكثر سيولةً يستخدم التربنتين والورنيش وموائع أخرى قد تشمل مشتقات البترول، وألوان الزيت الآن توضع فى أنابيب ويضاف إلى الأصباغ التى داخل هذه الأنابيب الزيت والشمع لتمنع جفافها على أرفف الباعة.

والحامل والبالتة وأكواب يوضع فيها الزيت وسكين الألوان كلها وغيرها من الأدوات المعروفة فى هذه الطريقة الفنية أو التكنيك. وتتنوع الفرش وتتراوح ما بين ذات الطرف الناعم الدقيقة إلى الفرش العريضة الخشنة، ويعتمد اختيار الفنان على استخدام أى منها بناء على المساحة التى سيُغطيها بالإضافة إلى أسلوب وضع الألوان على اللوحة، وخلال معالجاتٍ عريضةٍ وممارساتٍ أثناء عصر الباروك والانطباعيين المحدثين كانت أيدى الفرش أطول والفرشاة ذاتها أعرض وأقسى من الفرش المستخدمة فى الأساليب الأخرى. وهناك عددٌ من البرامج المختلفة الخاصة بوضع الألوان أو الأصباغ على الكانفاس. أولها وهى طريقة تم توظيفها وأعطت نتائج ثابتةً وذلك باستخدام تلوين تحتى كامل على أساس أبيض مضيء وذلك بدرجة لونٍ واحدة (تحضير اللوحة للرسم) ويكون فوقها طبقات أكثر أو أقل من الألوان البراقة الشفافة المزعجة.

ومن الأساليب الأخرى أن تعطى إيحاءً رقيقًا بالتزجيج وذلك بالعمل بألوانٍ شفافةٍ فوق عملٍ تطور بدون ألوانٍ سفلية أو طبقات من الألوان تحت اللون الظاهر

وهذه الأساليب تشتمل على طبقاتٍ متعاقبةٍ من الأصباغ الشفافة ولكن الانطباعين منذ فيلا سكويز (انظر ص١٧، ١٥، ١٣) حتى مونيه وسارجنت (انظر ص٩، ص٧).

رسموا لوحاتهم الزيتية باستخدام أصباغ غير شفافةٍ أو معتمةٍ رافضين الألوان التى تعلو تلوينًا آخر أو اللامعة. وبعض الفنانين الذين ينتمون إلى ما بعد الإنطباعية، أمثال سيزان وسيورات (انظر ص٢٥، ص٣٠) وسجيناك، بحثوا عن اللمعان فى أعمالهم بالاحتفاظ بمناطق من الكانفاس البيضاء التى لم تمسها الأصباغ.

وكانت الطريقة المبكرة التى مارسوها هى نشر أصباغٍ داكنةٍ سميكةٍ فى ظلال الرسم النحتى وتغطية ذات القيمة العالية لونيًا برشاتٍ خفيفةٍ ومن ثم فإن الضوء المنعكس من الأساس عبر الألوان اللامعة سوف يزيد من الاستضاءة، ولكن خلال فترة ازدهار الباروك احتفظ روبنز بهذه الطريقة حيث رسم الظلال داكنةً ولكن بطبقةٍ رقيقةٍ من اللون ليجعَلها حية أكثر وتحميل الأضواء بأصباغٍ كثيفةٍ عادةً ممزوجةً بالأبيض لزيادة قيمتها وقد كانت هذه طريقة سريعة للوصول إلى ذلك، وبشكلٍ عام كانت محاولةً لتغطية اللوحة بعد أن تجف بطبقة من الورنيش ولكن منذ ظهور الانطباعيين أصبح كثيرٌ من الأعمال يعلوه طبقةٌ رفيعةٌ من الورنيش إذا لم تكن بدون ورنيشٍ تمامًا.

٢٠ ـ فن النحت: ـ

النحت بأنواعه الحفر والصب واستخدام القوالب (انظر ص٥٢، ٧٠) تستخدم فيه مواد صلبةً وهو فى هذا يشبه العمارة ولكن النحت يطور أبعاد الكتلة والمساحة والحواف وهو إذ يفعل ذلك على الشكل من الخارج بينما تستغل العمارة نفس الأبعاد الملموسة من الخارج ومن الداخل أيضًا، وقد ظل التمييز بين التصوير والنحت حتى وقتٍ قريبٍ يعتمد على اللون وكانت الدرجات اللونية Hue على

الأقل عاملاً بصريًا اختير كأحد عناصر التصميم فى النحت وكانت الأصباغ فى شكل الألوان المائية أو ألوان الزيت أو التمبرا أو الألوان اللامعة أو المينا أو الألوان الشمعية المثبتة بالحرارة توضع على سطح النحت (انظر ص٩٢، ٧١، ٧٢، ٦٩، ٦٢).

كما استخدمت أوراق الذهب بسبب خواصها البصرية فى النحت، كما استخدمت أيضًا فى التصوير، وعلى اعتبار النظر إلى التاريخ الطويل للنحت كان الموقف كما نفسره كأمرٍ استثنائى ليس استخدام اللون فى النحت ولكن غياب استخدامه، نادرًا ما يهاجم النحات المواد التى سيستخدمها بدون رسومات أو استعمال موديل، فالعملية تأخذ فترةً طويلةً جدًا من العمل، والمواد المستخدمة مرتفعة الثمن ولا حاجة للمخاطرة ، وتستخدم الرسومات على الأقل كوسيلةٍ من وسائل التصميم لجدولة الأعداد ولدراسة التفاصيل، والنحات الحديث يصعب عليه تجنب القيام ببعض التدريب على الرسم، وفى العصر الحديث ظهرت طريقةٌ تسمى القطع المباشر بدون استخدام القوالب أو الماكينة القاطعة وأحيانًا بدون نماذج.

وهى الطريقة المفضلة لهؤلاء الذين يريدون حفظ نوعيات المواد المستخدمة وأن يستدعوا لدى المشاهد الطريقة أو المعالجة التى تم بها إنجاز العمل، فالقطع المباشر تبدأ كقاعدةٍ بضربها من سطح الكتلة بعد إنشاء السلويت أو الشكل الظللى ولكن هذه الطريقة تضع بالرسم سواء أكانت الخطوط مصنوعةً بالطباشير أو محددةً بالأزاميل.

النحت المصرى منفذٌ بمساعدة نماذج ورسومات وهو الذى يوحى بكثيرٍ من المجهود بسبب إحكامه، تم إنجازه باستخدام نماذج (MODELS) ورسومات. ويتم تكبير المخطط باستخدام مقياس الرسم بالمربعات ويتم وضعه على خمسة أسطحٍ من أسطح الكتلة الحجرية المكعبة، ثم يتم قطع كتلةٍ ضخمةٍ من الحجر والانتقال بين الأجزاء المنفصلة التى تأثرت بالقطع (انظر ص٥٣، ٥٢).

في كل الأحوال بالاستثناء الواضح لاستخدام الرسم في النحت فهي مسألةٌ جديرةٌ بالإهمال عندما يكون التصنيف ذاته تجريبيًّا وتقليديًّا.

٢١ ـ مواد النحت :ـ

المواد التي يعمل عليها النحات بشكلٍ متكررٍ هي الحجر والطين والمعدن والخشب وكل واحدةٍ من هذه المواد لها ملمسها أو خواصها البصرية التي تجعلها مطلوبةً في ظروفٍ معينةٍ من بين أنواع الحجر المستخدمة (انظر ص ٦٨،٦١،٥٩،٥٧،٥١).

فإن الرخام يكاد يكون أكثرها شعبية وذلك لجماله وتركيبته الكريستالية ونعومته وشفافيته، أما الأحجار التي من نوع البازلت والجرانيت والديوريت وحجر الحية والبيرويفير فجميعها صلبةٌ قاسيةٌ. ويعني ذلك أن المادة ليست مما يسهل العمل معه، ولكنها ستأخذ صقلاً عاليًا وهي مستمرةٌ أكثر في البقاء عن غيرها،وإذا كان من الصعب تأمين أكبر قدر من المساقط من الكتلة فإن هذا أيضًا يساهم في بقاء النموذج. فالحجر الجيري والحجر الرملي مواد أكثر نعومةً أو ليونةً وتتعرض على الأرجح للتلف، وتستخدم الأحجار الصلبة الشفافة في المناخ الجاف أو عندما يكون التمثال مخبئًا أو تحت ملجأ، بينما ترى في العصور القديمة الأحجار الصلبة تُنقل من مسافاتٍ بعيدةٍ نسبيًّا لاستخدامها في مصر وبلاد الرافدين، وفي الفن الكلاسيكي أثناء العصور الوسطى وفي عصور أخرى تم توظيف النحت مهما كان بعد المسافة للحصول على هذه الأحجار.

البرونز : ـ

(انظر ص ٧٢،٦٧،٦٤،٥٨)

والبرونز هو المعدن الذي نجده شائعًا في فن النحت وهو سبيكةٌ من عدة معادن بنسبٍ مختلفةٍ عادةً ما يكون بالأساس النحاس والقصدير على الرغم أن من

الزنك والرصاص ومعادن أخرى تختلط به، لكن البرونز هو المادة المفضلة لدى الفنانين الإغريق لأنه كان من الممكن صهره وإعادة تشكيله على هيئة السلاح عند الحاجة لذلك فى فترات النزاعات المسلحة، وكذلك عمل النقود، إن النسخ المصنوعة من الرخام المقلدة للأعمال البرونزية الإغريقية تحتفظ بآثار من خصائص البرونز أكثر منها من الرخام. باستثناء التماثيل الصغيرة فإن أعمال البرونز تصب مفرغة من الداخل ويبدو العمل كما لو كان صَدَفةً رفيعةً فارغة المركز حتى لو كان من الممكن عمل ذلك فإن التماثيل البرونزية الكبيرة الحجم سوف تكون ثقيلة الوزن ومكلفةً أيضًا، وعمليًّا يصعب صبها لأن الكتل الكبيرة غير العادية من المعدن المصهورة والمسبوكة تنزع إلى التشقق أثناء تبريدها فى القالب وحتى عندما تكون الكتلة مفرغة داخليًّا ليس من السهل تجنب حدوث تشققات. ومنحوتات البرونز أقل هشاشةً من الحجر، كما أن قوة شدها تجعلها قادرةً على مقاومة الشد والإجهاد أثناء النقل أو من قوة الرياح، لذلك فهى لا تحتاج إلى دعمٍ خارجى لكن النسخ التى أعيد إنتاجها من الرخام المأخوذة عن أصل من البرونز (انظر ص٥٦) المصنوعة فى العصر الهيلينستى والعصر الرومانى فإنها تضيف جذوع الأشجار لدعم الأرجل والأوتاد التى بين الأعضاء وذلك للتعويض عن ضعف بنية المادة.

وبجانب البرونز استعملت معادن أخرى تشمل الحديد والرصاص والألمونيوم والذهب والفضة وسبائك مثل الصلب والكروم، كما وظفت مادتا العظم والعاج فى النحت منذ عصور ما قبل التاريخ، وقد صنع الإغريق تماثيل هامة من صفائح الذهب وبأجزاء تمثل باستخدام العاج وكلها مدعومة بإطار خشبى (انظر ص٧٤).

وربما كانت تماثيل الخشب أسبق من أى مادةٍ أخرى (انظر ص٦٢) لكن أقدم الأمثلة التى لا تزال باقية إلى الآن لهذا التكنيك من مواد أقل قابليةً للتلف. ومن بين أنواع الخشب التى استعملت فى النحت فى العصور التاريخية أخشاب الكستناء والجوز والماهوجنى والزيزفون والصنوبر.

استخدمت مواد الطين والجص والشمع وأى مواد أخرى لينةً سهلة التشكيل لفترةٍ طويلةٍ كنماذج مسبقةٍ لأعمالٍ يتم تنفيذها بمواد أخرى أو كأعمالٍ فنيةٍ فى حد ذاتها، وتوفر مادة الطين واستمراريتها عند جرفها لفتراتٍ طويلةٍ كانت سببًا لتوظيفها المستمر منذ عصور ما قبل التاريخ حتى العصر الحالى.

وأثناء عصر النهضة الإيطالية كانت تماثيل التيراكوتا أو الطين النضيج ونقوش التيراكوتا أيضًا سواء أكانت ملونةً أم مزججةٍ لها شعبيةٌ كبيرةٌ (انظر ص٦٩).

والجص الذى يطلق عليه كلمة Stucco عبارة عن جص مكون من فتات الرخام وقد قام الرومان بتطويره لاستخدامه فى تزيين العمارة من الداخل بنقوشٍ منخفضةٍ وقد استخدم الشمع فى السابق كاسكتشات سابقة لبدء العمل لكنه كان فى بعض الأحيان مادةً دقيقةً للنقوش الصغيرة، وقد حلت هذه الأيام مادةٌ صناعيةٌ لعمل الإعداد للشغل قبل بدء العمل فى النحت الأصلى محل ما كان يستخدم فى السابق.

٢٢ ـ أدوات النحت:ـ

حتى نقوم بنحت الحجر أو العاج أو العظم نحتاج إلى تشكيلةٍ من الأدوات منها المطارق والمخارز والأزاميل والمبارد والمثاقب التى تفى باحتياجات النحات. والمثقاب وأدوات الصقل أصبحت مهمةً فى فترةٍ معينةٍ من الزمن حتى يعمل النحات على المواد المفضلة بطريقةٍ تتماشى مع أسلوب العصر، وأجهزة صب البرونز وقوالبه أجهزةٌ متقنةٌ وتشبه تلك التى تستخدم للأغراض التجارية لذلك فإن فنانى اليوم نادرًا ما يصبون تصميماتهم بأنفسهم.

والأدوات التى يحتاجها الفنان لعمل النموذج المبدئى من المواد اللينة التى سيقوم بنقلها إلى البرونز أو الحجر عبارةٌ عن عصى وبعض النصال غير الحادة ذات أشكالٍ مختلفةٍ لتدعيم الأصباغ، وبالنسبة لنحت الخشب فإن النحات يستخدم أدوات شبيهة أو قريبة من أدوات النجار مثل المناشير والمطارق والمظافير والأزاميل المقعرة والمثاقب والأزاميل العادية.

وعند الانتهاء من الموديل أو إذا تم نحت صخرة ذات مقاسٍ متوسطٍ يكون من الأدوات المقيدة مائدةً دوارةً على حامل ومن ثم يسهل تعديل المادة ولفها بسهوله.

٢٣ـ معالجة النحت:ـ

التميز بين طرق الإضافة أو الإزالة أو الطرح مسألةٌ رائعةٌ. فالمادة الصلبة مثل الحجر أو الخشب يتم معالجتها بقطع ونحت الأجزاء وإزالة الكتل التى تعتبر زائدة وغير ضرورية وذلك لتحرير الشغل من العوائق التى تحول دون الوصول للتصميم.

كل جزءٍ من الحجر أو الخشب فى الشغل المنتهى له نفس العلاقة مع باقى العمل كأنه لم يمس من قِبل النحات عند إزالته لعدم الحاجة إليه. ولكن إذا ما تراكمت أجزاءٌ من المادة اللينة فوق بعضها البعض كما نرى فى عملية إنشاء نموذج أو موديل من الطين أو الشمع فهذه الطريقة نسميها طريقة الإضافة، ونتابع الاختلافات بين طريقة الإضافة والطرح نراها ممثلةً بشكلٍ رائع فى النحت أكثر من غيره وبالإضافة للرسومات نجرب نسخًا صغيرة الحجم وكذلك نماذج بالحجم الكامل للتصميم النهائى، وهى دائمًا ما تصنع من أجل النحت، وقد تكون النتيجة سلسلةً كاملةً تبدأ باسكتشاتٍ سريعةٍ على الطين أو الشمع أو أى مادةٍ لينةٍ أخرى عبر نماذج مختلفة الأحجام وصولاً لواحدةٍ بنفس الأبعاد التى يحققها التصميم. وفى العصر الحديث أصبح عمل الفنان النحات هو تصميم الموديل تاركًا للمشتغلين بصنع قوالب البرونز وقاطعى الأحجار مهمة ترجمة الموديل أو النموذج الأخير إلى المواد الدائمة التى سيصنع منها العمل، وعند الأعمال الضخمة يتطلب الأمر وجود مساعد ولكن مع الأسف كان هذا أحيانًا يعنى فقدان الفنان للإحساس بالمواد التى يتم العمل بها ولا يقوم بالقطع المباشر الذى ينبع من الرغبة فى اكتساب الاتصال المباشر بهذه المواد ليعرض نتيجة العملية التى تم بها صناعة العمل وصياغته فى شكله النهائى.

وأثناء القرون الوسطى وفى العصور القديمة كان الشيء الأرجح هو أن النحاتين عملوا على نماذج صغيرةٍ أو من خلال رسوماتٍ أكثر من العمل على نموذج بالحجم الطبيعى، كما أننا نرى تأثير الخطوط المرسومة لا يزال بعضها موجودًا حتى الآن فى بعض أعمال القرون الوسطى (انظر ص٦٠).

وخلال بداية عصر النهضة استمر المثَّالون فى العمل من خلال نماذج صغيرة ولم تقدم النسخة ذات الحجم الكامل قبل بدء القرن السادس عشر وحتى أثناء ذلك اتبَّع ميكيل أنجلو الأسلوب القديم (انظر ص ٦٨).

والوسيلة الشائعة لنقل الشكل من النموذج ذى المقياس الكامل إلى الحجر هو استخدام ما يعرف باسم Pointing machine يتم عمل النتوءات والارتدادات على النموذج أو على صبة صنفت فيه ويتم وضع علامة عليها ويتم قياس مواقعها بواسطة آلة تحديد النقط pointing machine والتى تتكون من dustsblo rods يدعمها stwdard وعند نقط الاستجابة فى الكتلة الحجرية يتم ثقب نقط وفقًا للعمق الذى تم حسابه بالــrods (قضبان معدنية لقياس الفروق بين الارتفاعات) ويتم قطع المادة وبين عددٍ من هذه النقط يتم عمل خيطٌ دقيقٌ بعد ذلك عندما يصل الشكل المبدئى أو الخشن إلى أبعادٍ تقترب من أبعاد النموذج.

والعملية المستخدمة بكثرة فى ترجمة الشكل من موديل إلى الشكل الأصلى فى البرونز باستخدام طريقة الشمع المفقود وكما يدل الاسم فإن العنصر الأساسى فى هذه العملية أن الشمع المستخدم لملء الفراغ بين القالب الداخلى والخارجى من المواد المقاومة للنار، وعند تسخين الجميع فإن المعدن المنصهر يصب فى هذا القالب ليجرى الشمع خارجًا بينما يظل البرونز بالداخل وعندما يبرد فإنه يتصلب وبعد ذلك يتم إزالة القالب لتظل الصدفة المعدنية التى نتجت عن هذه العملية موجودةً وهناك عدة مراحل خلال تلك العملية أو المعالجة وكثير من التنويعات يتم استخدامها بالنظر إلى الاحتفاظ بالنموذج ومن ثمَّ فإنها لن تنكسر عند نزع القالب عنها.

وتقنية إنتاج النقش لا تختلف من حيث الأساس ومن حيث صناعة عن النحت الكامل. ومن التقنيات الخاصة ما يسمى الدفع repousse حيث نجد ظهر اللوح المعدنى يطرق لتأمين بروز على وجهه، وفى القرون الوسطى كانت مثل هذه النقوش عادة ما تكون ممتزجةً بالطلاء بالمينا الملونة (انظر ص٩٢). وطريقة عمل النقوش عادة ما تتأثر بالأسلوب السائد فى العصر الذى صُنعت فيه ومن ثم فإن أسلوب الإضافة والطرح وجد طريقه إلى النقوش أيضًا.

من غير المرجح أن تكون التماثيل البرونزية فى العصور الكلاسيكية القديمة مصممة بحيث تأخذ لون الجنزرة أو الطبقة الخارجية الخضراء لما يعرف باسم patina (باتينا) كما ترى اليوم، وإذا ما فقد السطح لونه خلال التعريض فإنه لن يكون ذا شكلٍ مقبولٍ إلا أنه أثناء عصر النهضة عند اكتشاف الأعمال البرونزية القديمة فى تلك الفترة فإن النتائج الكيميائية للدفن فى باطن الأرض أو الغمر فى مياه البحر كانت واضحةً على لون السطح الخارجى لهذه الأشياء من تماثيل وغيرها، وهذه الخاصية التى حدثت عرضًا اتُخذَت كدليلٍ على قدم التمثال أو أعمال البرونز القديمة المنشأ، وقد استطاع الفنانون الوصول لنفس لون الباتينا مع أشياء صنعوها حديثًا من خلال معالجةٍ خاصةٍ وللصينيين نفس النظرة الخاصة بالباتينا أو القشرة الخارجية التى يكتسبها البرونز الذى تصنع منه أوانى القرابين والأوانى والمرايا والأشياء الطقسية، لأن امتلاك مثل هذه الذخائر تعطى وجاهةً اجتماعيةً وطول سلطة لدى أصحابها، إلا أنه على أية حالٍ فإن من أوجدوا الثقافة الغربية الكلاسيكية قد أحبوا التوهج المعدنى اللامع لتماثيلهم المعدنية.

٢٤ ـ فن العمارة:ـ

العمارة هى التقنية التى تتعامل مع الجوامد، والعمل على تطور الكتلة والمساحة والحواف من الداخل ومن الخارج على حدٍّ سواء، وهى فى هذا تختلف

عن النحت الذى يتناول أبعاد الشكل وملمسه من الخارج فقط وكلاً من العمارة والنحت يعتمدان أكثر على استخدام الرسومات والنماذج إلا أن العمارة تعتمد على الرسم أكثر من أى تقنية أخرى باستثناء عمل الكلاشيهات.

والعمل المعمارى العظيم يعتمد على تقنيات أخرى، لذلك كثيرًا ما يقال إن العمارة هى أم الفنون،لكن أقدم مساكن البشر كانت الكهوف وهى من حيث الشكل الخارجى والداخلى لا يد للإنسان فيها، ومن هذه الكهوف التى اكتشفت فى جنوب فرنسا وأسبانيا وجدنا ذخائر من التصوير والنحت معالجةً بشكلٍ عالى التطور من حيث التقنية حتى أن هذه اللوحات عند اكتشافها لأول مرةٍ لم يصدق الناس أنها تعود لهذه العصور السحيقة لما قبل التاريخ ولا يوجد أى أثرٍ للعمارة فى هذه الكهوف، وامتدادها وأشكالها تُركت كما هى عندما دخلها الإنسان لأول مرةٍ عدا أنهم لم ينظفوا تراكم الرماد وبقايا الصخور debris التى تشكل أرضية الكهوف بارتفاع عدة أقدام، ولكن بدلاً من أن تكون أم الفنون فالعمارة هى ابنة الرسم ووريثة بقية الفنون

وفى نفس الوقت كان مقياس التكلفة يتطلب تعاون أفرادٍ كثيرين لإنتاجها وإقامتها مما يجعل الأعمال المعمارية من الأشياء ذات الوظيفة الاجتماعية الواضحة والقيمة العالية حيث يتفق الكثيرون على ما تم وأن يتسامح الجميع على ما قد تم عمله. والتغيرات فى الأسلوب بشكل عام تدريجيةً وبطيئةً نسبيًّا، ولا تخضع العمارة بشكل متكرر للتغيرات فى التفكير والمشاعر كما هو الحال مع النحت والتصوير والفنون الصغرى.

٢٥ ـ الرسم المعمارى أو المخطط:ـ

رسومات أو مخطط أى مبنى هى تصميماتٌ أو إعداد لمادة محسوسةٍ وملموسةٍ مع تفاصيل تتماشى مع نتائج معقدة وتعاونٌ يعتمد على كثيرٍ من العمال (انظر ص٧٣،٨٧) فإن تصميم السقفية shed قد يكون فى غاية البساطة حتى أن

مجرد سكتش (رسم تخطيطى) سريعٌ وقليلٌ من المقاييس هى كل المطلوب، لكن البناء الحديث الضخم كالفندق مثلاً يتم التفكير فيه بالكامل بشكلٍ مسبقٍ قبل بدء البناء فعليًا مثل، الوصلات، النقل، الإضاءة، التهوية، التسخين، والتبريد، ومشاكل أخرى كثيرة يجب حسابها بدقة قبل البدء فى البناء.

والطاقات والموارد لمهنٍ وأعمالٍ مختلفة تتعاون وتنسق معًا من خلال الرسومات، وتتطلب المخططات نوعيةً من الوضوح والتماسك والدقة وعلى الرغم من أن عددًا من القناعات والعلاقات القياسية موجودةٌ بهذه الرسومات فهى تُفهم ويمكن تتبعها بسهولةٍ من جانب المعنيين بالأمر، وحتى يستوفى درجةً غير عاديةٍ من الإحكام والكمال فى خططه التى تأخذ الاهتمام الكامل للمعمارى، كما أنه أزيل عنه مسئولية متابعة العمل بعد أن تخصص فى وضع مخططات المبنى.

يجب أن تكون هناك نسبةٌ محددةٌ بين الخطوط والمساحات المرسومة على الورق والحواف والمناطق الصعبة التى توضع معًا فى المبنى، لأن المخططات أو الرسوم التخطيطية تمثل البرنامج الذى يوحد عددًا من الأنشطة المعقدة معًا وصولاً إلى نهايةٍ مشتركةٍ، وقد استدعت الحاجة إلى حساباتٍ دقيقةٍ ومحكمةٍ إلى إدخال الرياضيات واستخدام نفس الأدوات المستخدمة فى رسم الأشكال الخاصة بعلم الرياضيات مثل المسطرة والمنقلة والفرجار وفرجار التقسيم والمثلثات وكانت الحاجة إلى الاتزان والاستمرارية فى البقاء مع الكفاءة الوظيفية تستدعى معرفة علوم الميكانيكا والهندسة لذلك فليس من المستغرب أن المعمارى قد أصبح مقبولاً كمصممٍ يتسم عمله بالإحكام والكمال.

وتحتاج العمارة إلى عددٍ كبيرٍ من الرسومات تتراوح ما بين الاسكتشات غير المعقولة والافتتاح للمبنى الجديد وتدشينه.

والتصميمات الرئيسية والرسومات والتصميم الأساسى والمصاعد والمقاطع تبين التصميمات الأساسية والجدران والأعمدة وكل الكتل هى التى ترتفع من

المخطط الأفقى الذى يستقرون عليه وفى المبانى المتقنة تكون هناك مخططاتٍ مشابهةً قد تكون مرسومةً لكل مخططٍ أفقى أو كل طابقٍ وتشير التصميمات الأساسية إلى تنظيم الكتل وعلاقة كل منها بالأخرى وإعداد الفتحات التى تعطى المبنى الممرات التى بين الداخل والخارج للإضاءة والهواء وللمواسير والأسلاك والبشر، وتفرض المصاعد مظاهر السطح للمبنى لأنها تظهر من عدة وجهات، وتعتبر واجهة المبنى هى السطح الخارجى الرئيسى والشىء الوحيد الذى يؤخذ فى الاعتبار عند بناء محل تجارى على الشارع حيث يكون محاطًا بالمبانى الأخرى من الجوانب الثلاثة الأخرى. عندما يظهر جانبان أو أكثر فى رسمٍ واحدٍ يكون المنظور موجودًا كإشارةٍ لحاسة اللمس وعلاقتها بالبيانات البصرية، المقاطع شرائحٌ فى المبنى الصلب عند نقطةٍ معينةٍ يتم اختيارها تبين شكل إعداد المبنى من الداخل وهى دائمًا ما تكون رأسيةً، لذلك كانت لعرض المبنى من الداخل. ويمكن رؤية الفجوات وعلاقتها بساكنى هذه الغرف أو الفجوات وبالإضافة إلى التصميمات الأساسية والمصاعد والمقاطع هناك أيضًا رسوماتٌ متخصصةٌ للتحكم فى تفاصيل الديكورات الداخلية مثل الحليات المعمارية والأبواب والنوافذ والسقوف. والرسومات والتصميمات التى لا تستخدم فى إرشاد عملية تنفيذ العمل كما يتوقع شكله عند الانتهاء منه ترسم هى الأخرى، وتكون الرسومات المنظورية أكثر حريةً من الرسومات البيانية التقليدية التى يصنع منها الطبقة الزرقاء صورة فوتوغرافية للتصميم المعمارى والغرض منها هو بيان الكيفية التى سيكون عليها المبنى وسط بيئته وعلاقته بالمبانى الأخرى الموجودة داخل المنطقة التى بها المبنى، وتضع أيضًا نماذج لمقياس رسم معين يمكن تصويرها فوتوغرافيا ثم يتم إدخالها فى صورةٍ فوتوغرافيةٍ أخرى للموقع بذلك يمكننا أن نرى رأى العين كيف سيكون منظر المبنى.

الرسم أو التصميم المعمارى صورةٌ منظورةٌ لما تم إعداده من بياناتٍ ملموسةٍ وهى تقدم حسب مصطلحات الخطوط المرسومة ومناطق الشىء الذى

نتعرف عليه وفقًا لأبعاد الكتلة والمساحة والحواف وكثيرٌ من عيوب عمارة القرن التاسع عشر وأساس التمرد على مبادئها وقوانينها فى السنوات الأخيرة جاء بسبب الفكرة الخاطئة وهو أن البيانات الأولية للمبنى بصريةً لأن المعمارى يرسم تصميماته وعمل المعمارى بالأساس هو عمل صورة لكن المعمارى يرسم من خلال التصميم لشيءٍ حقيقى ملموس يمكننا أن نرى التصميمات والمبنى أيضًا، ولكن المنتج التقنى هو اختيار الأحاسيس التى تدركها باللمس والمعادل البصرى لهذه الأشياء المحسوسة والمدركة بالحواس.

٢٦ ـ المواد والأدوات المستخدمة فى العمارة:ـ

المواد الأساسية فى العمارة مثل تلك المستخدمة فى النحت، والمواد الأكثر شيوعًا الحجر والخشب والطين ولكن على هيئة قوالب الطوب والزجاج والأسمنت يتكرر استخدامها كثيرًا فى العمارة أكثر من النحت، وبشكل عام فإن المواد الأساسية للعمارة يتم اختيارها على أساس كم هى متاحةٌ ومتوافرةٌ وإلى متى ستظل مستمرةً وسهولة التعامل معها، مما يزيد من مدى الاختيار التقنيات الحديثة لتصنيع وتوزيع المواد القديمة الاستخدام مثلها فى ذلك مثل الاسبستوس وألواح الألياف النباتية المضغوطة والألمونيوم التى لم تكن موجودةً من قبل أو متاحةً فى العصور السابقة. وهناك عوامل أخرى خاصة بالمواد مثل بنية الأرض تحت الموقع والمناخ الذى يشمل درجة الحرارة والإضاءة، وتأثيرات الجهد الإنسانى المؤثرة فى شكل المكان الطبيعى والمبانى المجاورة، و يجب أن توضع فى الاعتبار عند التعامل مع العمارة لضمان النجاح معماريًّا، فهذه الأشياء أو الإمكانيات الطبيعية للمكان والمبانى المجاورة قد تعوق عملية البناء أصلاً أو فرص نمو المكان معماريًّا. وبالإضافة إلى الأدوات التى يستخدمها المعمارى للرسم هناك أدوات أخرى يتم توظيفها لإنجاز تصميمه ولكنها معروفة على مستوى التقنيات الميكانيكية.

والأدوات المستخدمة فى عمل طريق أسمنتى لا تختلف من حيث الأساس عن تلك المستخدمة عند صب أعمدة وأرضية خرسانية فليس من الضرورى لهذا السبب وصف بنية ووظيفة الجرافات وعربات النقل وآلات الرفع الكهربائية لأنها على الرغم من أنها متقنةٌ ومثيرةٌ وشعبيةٌ فى حد ذاتها فهى ليست متصلةً أو قاصرةً على العمارة فقط.

إن أى شيءٍ يتم تحقيقه كنتيجةٍ تقنيةٍ يجب أن يكون ضمن قدرة العاملين بهذه الإدارة أو تلك فى اللحظة التى وضع بها، إلا أن هناك أعمالاً معماريةً تعتبر استثناءً وتستدعى انتباهًا خاصًا وعلى هذا الأساس فإن أعمال مثل الأهرامات المصرية (انظر ص٧٣) وستونهنج والبارثنون (انظر ص٧٥) تدعونا لدراستها وتأملها لأنها تفوق ما توقعناه فى ضوء معارفنا فيما يتعلق بالمهارات والأدوات المتاحة فى الفترة التى بنيت فيها هذه التحف المعمارية.

٢٧ ـ عناصر التصميم المعمارى:ـ

لقد أنتج التاريخ الطويل والمحافظ عددًا من العناصر المميزة والقياسية، وخلال مسار عملية الإعداد الخاص بالكتلة الداخلية والخارجية والمساحات والحواف ظهرت نماذج من مواد الإحساس بشكل آلى وفى نفس الوقت تستدعى الاهتمام بصريًا وبشكلٍ ملموسٍ لأنك تستطيع الإحساس بالجدران بأصابعك بعض هذه العناصر تظل موجودةً حتى بعد فقدان هذه العناصر الكفاءة الهندسية وهى أشبه بالأزرار على كُم المعطف لكنها تظل تعطى المتعة كنموذج حسى ويكون وظيفتها حينئذ زخرفية فقط.

وأهم عنصرٍ معمارى هو الجدار وهو فى العمارة القديمة يحمل معظم الوزن. وكان المصريون القدماء يخشون أكثر ما يخشونه عدم الاتزان وعدم استمرار البقاء حتى أن جدرانهم كانت سميكة بشكلٍ استثنائى عن غيرهم (انظر ص٧٣)

ولكن فى العمارة القوطية فإن الدفع لأسفل للكتل يتم توزيعه إلى الأرض عبر نظامٍ من الأعمدة والدعائم أو الأكتاف لذلك فإن مساحات كبيرة من الجدران مصنوعةٍ من الزجاج (انظر ص ٨١،٧٩) وفى البناء الحديث المصنوع من الصلب أصبحت الجدران مجرد ستائر تغطى مساحاتٍ داخليةٍ تدعمها عوارض ودعائم من الصلب (انظر ص٨٧).

ولتحقيق الاتصال بين الخارج والداخل للمبنى يجب عمل ممرات وأينما كانت هناك فتحة يجب أن يتسع الفراغ ويمتد بطريقةٍ ما مع الحفاظ على أن تظل الكتلة المعلقة محمولة كما هى.

والأساليب التاريخية فى العمارة عادة ما تتميز بشكل رئيسى بنماذج من البيانات الملموسة التى تم اختيارها لحل هذه المعضلة.

كانت العمارة القديمة حتى بعد الإغريق عبارة عن إعداد لعمودين قائمين وبينهما عارضة أفقية تستقر على قمة هذين العمودين (انظر ص٧٢،٧١).

الأعمدة أو الدعائم القائمة تسمى بالأعمدة وتعرف العوارض الأفقية باسم "العتبة" أو الأسكُفة، واتساع الفتحة معلق بكفاءة المادة التى صبت فيها هذه العارضة أو الأسكُفة، وبالنسبة للكتلة فإن الخشب والصلب مقاومتهما للضغط الجانبى أكثر من الحجر، والخشب فى بعض الظروف أو البيئات الطبيعية يكون هو السائد فى المكان وهو أقل عمرًا أو استمراريةً، وحتى عصرٍ حديث لم يكن الصلب متاحًا بشكلٍ عام، أن قدرة العارضة الفولاذ فى تحمل أحمال ثقيلة عظيمة جدًّا حتى أنها الآن وقد أصبحت رخيصةً نسبيًا أصبح من الشائع استخدامها ضمن الإعداد للقوائم والعوارض القديمة (انظر ص ٨٧).

القوس هو الشكل الذى يزيد من قدرة الحجر على الحمل وهو يتكون من عدد من القطع التى تشبه الوتد معدةً فى دوائر أو قطعٍ من الدوائر.

والنموذج أو الشكل العام للقوس قد يكون دائريًّا أو بيضاويًّا أو مدببا وفى أى ظرف فبدلاً من أن يتكرر ويسقط تظل الأحجار فى مكانها لأنها تجعل ضغط الجهد للخارج كما أنه لأسفل أيضًا،والدفع للخارج يعارضه دفع آخر بطريقة تكاد تكون الأحجار فيها كالأشعة التى تخرج من مركز ويطلق عليها لَبنات العَقد.

ويعتبر العقد المستدير من خصائص العمارة الرومانية وبعض الأساليب المشتقة منها (انظر ص ٧٥) بينما العقد المدبب يُعرف بالعَقد القوطى والذى سمى بالأسلوب المدبب فى أحد المرات، والعقد القوطى تكون لبنات العقد (أحجار العقد) بدلاً من أن تعد فى دائرة وهى تنظم أجزاء العقد فى قطعٍ دائرى مسطح قليلاً لدوائر أكبر والتى تلتقى فى نقطة فى قمة العَقد (انظر ص ٨١،٧٩) وقدرة مثل هذا العقد(العقد المدبب) أعظم من العقد المستدير. النقطة الحرجة فى الدفع للخارج أو الرفص للقوس القوطى يمكن أن يقابلها نصف قنطرة يدعم بها الجدار مقابل الضغط وتمنع العقد من الانهيار (انظر ص ٨٠،٨١) ويتطلب نظام الأعمدة الحجرية والعتبات العليا حتى عندما يمتزج مع القوس المستدير وجود حوائط سميكةٍ إذا كانت هذه العقود عالية، ولكن النظام القوطى كان يبنى بناياتٍ شامخةٍ ذات وزنٍ خفيفٍ نسبيًّا وذلك بإعداد سلسة من العقود المتعارضة بشكل تبادلى.وعند استخدام أى من هذه الأشكال يجب تغطية الجدران بسقف يعلوها لحماية المكونات يتدحرج الثلج وماء المطر فوق الأسطح المنحدرة ذات درجة ميل بينما يختلف الأمر فى المناطق التى يكون مناخها جافًا وعند وجود نظام صرف يمكن أن يكون السطح مستويًّا بدون زاوية ميل والسقف نفسه قد يكون مزيجًا من العقود فى سلسلةٍ مستمرةٍ أو حول مركز واحد والقطع فى قبة البارثينون (انظر ص ٧٥) نصف دائرى مثل العقد المستدير والقطع المأخوذة من الدومو فى فلورنسا (انظر ص ٨٢) يشبه العقد القوطى المدبب.

٢٨ ـ العمارة والهدف منها:ـ

دائمًا ما تصيب العمارة التأمل الجمالى بنوع من الحرج، وهناك الكثير من المحاولات البارعة لاعتبارها نوعًا من الفن على أساس الاعتبارات الجمالية عندما يترك الفن كتصنيف تقنى ولكن كتصنيف جمالى، تبنى الإغريق مبدأ المحاكاة كتفسيرٍ للفن وهى تشمل الموسيقى كمحاكاةٍ للشخصية الإنسانية، ولكن أرسطو لم يكن ينوى تطبيق مبدأ المحاكاة على العمارة، والحقيقة أن المفكرين المحدثين غير راضين بنظرية الإغريق للموسيقى، إلا أنه فى العصر الحديث عندما أصبحت الحقيقة التقنية مقبولةً فإن الهدف الاجتماعى والأدواتى أصبح المقابل للتقنية، فالمساكن والمكاتب ودور العبادة والمحاكم والسجون والقصور ومحطات القطار والمسارح والمحال التجارية جميعها من أنواع البناء وأسماؤها تدل على الاستخدام الاجتماعى، وفى نفس الوقت تعتبر منتجاتٍ اجتماعية بسبب تعاون الجهود التى يبذلها الأفراد اللازمون لبنائها وهنا أيضًا نرى التصميم هو المعاكس للتقنية فى الفن. المبنى أداةٌ وهو فى نفس الوقت يكون عنصرًا فى تقنية الوجود الاجتماعى.

وكما ترى فى الفازة الإغريقية ومصباح المسجد (انظر ص ٩٠،٩١) قد يفقد المنتج المعمارى كفاءته كأداةٍ لكنه يستمر فى الاستحواذ على الإعجاب كتصميم تم انجازه بالفعل،وليس كل من يزورون الكاتدرائيات القوطية اليوم (انظر ص ٨٠،٨١) يذهبون هناك للعبادة وحتى فى الزمن الذى أقيمت فيه هذه الكاتدرائيات كان الكثير من كاتدرائيات القرون الوسطى المبنية فى المدن بالفعل مزودةً بالكنائس ولا تزال أكبر بكثيرٍ من متطلبات السكان المحليين، لذلك فإن الهدف الاجتماعى الذى تؤديه هذه الكاتدرائيات ليس علاقةً تبادليةً أو مبدًا اجتماعيًا يمكن عن طريقة فهم القضية.

ونقول ثانيةً إن المعمارى يضاعف الرسومات ليسترشد بها المقاولون والمهندسون وهذه الخطة أو التصميم المسبق الذى وضعه المعمارى وهو ينتج

أيضًا نماذج وطرق الأداء التى يتم بها التنبوء بالنتائج المنجزة وهى ليست أدوات لإرشاد العمال.

٢٩ - هل يزين المعمارى المبنى من الخارج:-

أى مبنى يمكن تحليله بالكامل من خلال شروط الميكانيكا ولنرى إذا ما كان يفى بمتطلبات الاتزان والكفاءة مثلما يمكن فهمه من خلال الأبعاد المتعددة للإحساس. والسؤال الذى نبادر إليه كيف يكون هناك فرقٌ بين مبنى "ووترلو" ومركز "روكفلر" (انظر ص ٨٧) على الرغم من أن كلاً منهما يجسد حلولاً لمسائل ميكانيكيةٍ ويفى بنفس الاحتياجات الاجتماعية؟ الإجابة المعتادة أن الفارق يكمن فى المظهر الخارجى لكلٍ منهما ووفقًا لهذه النظرة فإن المعمارى هو مهندس ديكور مهمته زخرفة المبنى من الخارج وإضافة زينة تسر العين، الأسلوب مسألة هوى متقلب والمبنى الخاص بالمكاتب قد يبدو مثل كاتدرائية قوطية وخيال المعمارى ومن يمولونه قد يطلق له الفنان على اعتبار أنهم لا يريدون التداخل مع المهندسين وقد كان هذا التوجه معتادًا فى القرن التاسع عشر، لكنه أصبح أكثر نموًا فى الأونة الأخيرة وقد تم تشجيعه فى القرن الماضى من خلال عاملين مهمين. اكتشاف الأساليب التاريخية المضمونة بالتقدم الهائل فى التقنيات الميكانيكية.

وقد شهد القرن التاسع اكتشاف وجود أساليب تاريخية لأول مرة وحتى القرن التاسع عشر كان العمل الفنى يعتبر داخل الأسلوب السائد أو خارجًا عنه حسب الموضة أو موضةٌ قديمة لكن النقاد الفنيين فى القرن التاسع عشر لاحظوا التوافق والتطابق بين أساليب الماضى و أنواع من الزخارف المستخدمة فى هذه الأساليب،الأمر الذى قادهم إلى الاعتقاد بأن أهم الأوجه والتى من خلالها عرفوا على سبيل المثال اختلاف الكاتدرائيات الرومانسية والقوطية هو زخارف كل منهما (انظر ص ٨١،٨٠،٧٦).

كما شهد نفس القرن حركاتٍ سريعة وصادمة فى تقنية المواصلات والاتصالات والانتاج الكمى للأدوات والمنتجات الاستهلاكية وواجه المعمارى مواد جديدة وأدوات جديدة وبوفرةٍ هائلةٍ ولكى يستخدمها بغرض استيفاء متطلبات اجتماعية بطريقةٍ فذةٍ لكن ذلك فى حد ذاته كان مصدرًا للحيرة، فقد كانت أولى عربات نقل للمسافرين تشبه عربات نقل المسافرين والبريد التى تجرها الخيول وهى لا تزال تسمى بنفس الاسم الذى كان يطلق على العربة التى تجرها الخيول فى ذلك الوقت ومحطات القطار كانت تشبه المساكن أو الحمامات الرومانية والبازيليكات الرومانية.

واضطر المعمارى بسبب المعرفة التى اكتسبها حديثًا حول الزخارف التاريخية وعدم استعداده لمقابلة هذه الحالات الطارئة لأن يترك مهنته ويصبح رجل ديكور للمبنى من الخارج، وكانت فترة تاريخية تفسر التاريخ بمصطلحات البيئة الجغرافية وفى حالة نشوة وسكر من التقدم الناتج عن اختراعات جعلت من عمل المعمارى أن يعطى الزينة والزخارف لكل ما يقدمه المهندسون والمخترعون، ولكن المعمارى يضع رسومات وهذه الرسومات ليست صورًا يتم إنتاجها من أجلها ذاتها ومخططاته وتخطيطاته مراحل فى التصرف على الإعداد الملموس وقد رأينا بالفعل أن الزخرفة هى الرضا أو المتعة التى نجدها فى ممارساتٍ ناجحةٍ للحواس.

والزخرفة هى سلسةٌ من الأشكال المتكررة بشكلٍ تقليدى وقياسى تعتمد بشكلٍ واضحٍ على بيانات التوازن والاتجاه، والدوافع المألوفة لدى الإنسان نحو الزخرفة تعود إلى عصور ما قبل التاريخ ويمكن تتبع التصميمات الزخرفية مثل المروحية التى تشبه سعف النخيل أو الأرابيسك ذات الأشكال الهندسية والتصميمات المضفرة وغيرها من الأشكال الزخرفية إلى عصور ما قبل التاريخ وإلى عصور سحيقة.

وفى نفس الوقت نجد فى النحت المصرى القديم (انظر ص ٥٣) عناصر ميكانيكية وحسية ترضينا حتى فى هذه المرحلة المبكرة من التطور قد تكون ملحةً

كوسيلةٍ زخرفيةٍ أو للزينة. والتمثال الكبير المصنوع من الطين أو الفخار يحتاج لدعم الشكل بدعامةٍ تمنع كسر التمثال عند الكاحل أو الخصر، وحتى عندما أنتج المصريون تماثيل من الحجر الأقل هشاشةً احتفظوا بالدعامة التى فى ظهر التمثال كنوعٍ من الزخرفة الحقيقية إن الزخرفة مُحافِظَةٌ بشدةٍ واكتشاف نظامٍ زخرفى جديد يتمتع بشعبيةٍ عريضةٍ لا يمكن تحقيقه بسهولة.

كانت الكنائس الرومانسكية والقوطية تزين بزخارف أمكن نسخها فى القرن التاسع عشر بعد ذلك، ولكن الإعداد الداخلى لهذه الكنائس من الداخل لم يكن من الممكن استنساخه مرةً ثانيةً لأن المواد وطرق معالجة هذه المواد فى الفترة التى أقيمت فيها هذه الكنائس كانت تقابل احتياجات لا تلائم الناس فى العصور الحديثة بعد ذلك.كما أن المواد التى نستخدمها وطرقنا فى معالجة هذه المواد مختلفةٌ أيضًا ومن الممكن تقليد نماذج زخرفيةً بسهولة ووضعها على السطح الخارجى.

لم يكن هناك مصاعد فى أبراج الكاتدرائيات القوطية على الرغم من أن مبنى "دولورث" الذى يشبه من الخارج بشكل رائع كاتدرائية قوطية ملىء بهذه المصاعد، وأبراج الكنائس فى العصر الاستعمارى لم تضع فى الاعتبار خزانات المياه ولكن نفس النموذج من حيث الشكل الزخرفى ممكن استخدامه بحيث يحجب خزانات الماء على سطح المنزل الحديث.

وحديثا أصبح هناك ميلٌ نحو تجنب النماذج التقليدية للزخارف التاريخية، وفيما يتعلق بالعمارة الحديثة أصبحت المتعة أعظم فى الخصائص الملموسة للشيء. ولكن عند ترك الزخارف التقليدية فهذا لا يعنى أن الزخرفة ليست مرفوضة والأساليب التاريخية لا تتكون من النماذج التى تعطى نوعًا من الرضا فى العمارة فقط والأسلوب فى العمارة ليس محددًا بالزخارف، فالزخارف يمكن بسهولةٍ نسخها لأنه من الأمور التقليدية أن نبدأ بها وأن نضعها على الأسطح والمبنى ليس صورةً على أى حال والمعمارى ليس مجرد مزخرف للمبنى من الخارج أومن الداخل.

٣٠ ـ الفنون الصغرى:

تشبه الفنون الصغرى العمارة للمدى الذى يجعل الأشياء التى تنتمى إلى التصنيف عادةً ما تستخدم كأدوات، وهى زخرفيةٌ على عكس الفنون التطبيقية ومن حيث علاقتها بالتقنية فإن الاستخدام يميِّز الفنون الصغرى قليلاً كما يفعل مع العمارة، والحقيقة أن الأداة التى تزينها زخارف أو التى تملك نوعيةً زخرفيةً إلى درجةٍ ما قد تجعلنا نحتفظ بها حتى بعد فقدان كفاءتها كأداة، ومصطلح الفن art موظفٌ الآن بشكلٍ أقل. مما كان عليه من قبل للإشارة إلى التقنية أو المهارة بشكل عام. ولكن عندما نقول إن كيس نقود حريمى مطرزٌ يمكن أن نطلق عليه مثالاً للفن الزخرفى وأن نطلق على فطيرة أنها فن مفيد فالفطيرة جيدة للأكل وكيس النقود جيد فى حمل النقود سواء أكانت هناك زخارف أم لم تكن موجودة لذلك فإن النماذج الزخرفية هى شيء مضافٌ ومصطلح زخرفى يستخدم لنماذج مقبولة من الإحساس الذى نتج بناء على تقنية معينة تشترك مع باقى التقنيات فى أنها جميعها لها رسومات،ومصطلح الفنون التطبيقية تشكل فى القرن التاسع عشر وذلك عن قناعةٍ بأن العمارة زخرفةٌ مطبقةٌ على الهندسة، ولكن أى تقنيةٍ للفن دائمًا ما يتم تطبيقها بمعنى أن الشيء الذى أُنتج باستخدام الأدوات والعمل بها على المواد فى الاستخدام العادى فإن التميز الذى يطلق عليها عمل تمثيلى (انظر ص ١٥،١٧،٣٢) مثل فن البورترية أو تلك الأعمال غير التمثيلية (انظر ص ٩٤).

وكلمة تطبيقى هنا تثير فكرةً لها علاقةٌ بالتقنية، وكلمة تمثيلى تعنى تلك التى تتصل بمعنى الشكل ومن ثم فإنهما ليسا نقيضين، فتقنيات كل الفنون تستخدم لإنتاج نتائجها المعروفة، ولكن بعض المنتجات الخاصة بالتقنية علامات على نماذج بصريةٍ وحسيةٍ أخرى.

لذلك فإن أفضل مصطلحٍ لتعريف هذه الفنون بأنها فنونٌ صغرى وذلك حتى يكون هناك ما يكفى لإرضاء الأسس التقليدية التى أقيم عليها الفن، ومثل هذه الأشياء لها علاقةٌ بالرسم وهى صغرى لأن الرسم أحيانًا يكون محددًا فى حدود

زخرفة الأسطح وهذا هو ما نراه فى حالة الفازات الإغريقية (انظر ص٩١،٩٠) حيث نرى الخزاف قد صنع الإناء الفخارى بدون رسم ولكن الأشكال الآدمية والزخارف أضيفت إليها والفنون الصغرى تعد من الفنون لأنها تشارك فى تقنيةٍ شبيهةٍ بتلك التى تضع أعمال الفن الرئيسى ولأنهم عادةً يعتمدون على الرسم، إلا أنها على أية حال فنون صغرى لأنها تميل إلى الافتقار إلى الروعة والنوعية التى نجدها فى أعمال الفنون الرئيسية أو الكبرى.

٣١ ـ تقنيات الفنون الصغرى:ـ

إن عدد التقنيات التى يمكن جعلها معًا حسب تصنيف الفنون الصغرى أكبر من تلك التى فى تصنيف الفنون الرئيسية وهى تُظهر براعة البشر ربما بدرجةٍ أكبر، وكما فعلنا فى نقاشاتنا السابقة فإننا سنصف الملامح العامة للتقنية وهناك بعض الشك فيما يتعلق بضم صناعة السلال إلى الفنون الصغرى على الرغم من أنها تاريخيًّا تعود إلى ما قبل التاريخ وربما تسبق النسيج والفخار والمواد المستخدمة فيها سريعة التلف واستخدامها للأغراض التى تستعمل فيها السلال يقودها أيضًا إلى تدميرها المبكر.

إن نسج المنسوجات كواحدٍ من الفنون الصغرى (انظر ص ٩٥) بدأ هو الآخر بدون الاستفادة من الرسم ولكن عندما افترق الرسم عن الكتابة إن لم يكن قبل ذلك ظهرت تصميماتٌ متقنةٌ باستخدام مخططاتٍ مرسومةٍ. ما لم يكن التصميم محفورًا فى الذاكرة وتكرر العمل به مراتٍ عديدةٍ مع ظروف العصر الحديث والإنتاج الكمى وبكمياتٍ كبيرةٍ وأصبح الرسم أساسيًّا والمواد المستخدمة هشة لكنها مرنةٌ وتغزل معًا لتعطى سطحًا موحدًا ومستمرًا ذا قدرةٍ على البقاء وقدرةٍ على التكيف بشكلٍ استثنائى، والخيوط تتكون من منتجاتٍ نباتيةٍ وحيوانيةٍ وتشمل الكتان والقطن والحرير والصوف.

والإطار الذى يتم نسج النسيج عليه هو النول والخيوط التى تأخذ اتجاهًا رأسيًّا عندما يواجه النساج النول تصنع السداة، بينما تلك التى تأخذ اتجاهًا أفقيًّا تصنع اللحمة، ولما كانت الخيوط ذات الألوان المختلفة والمواد التى يمكن إدخالها فى أى وقت على النسيج كثيرةً أيضًا لذلك فإن النماذج الممكنة للنسيج لا تنتهى، وبعض النماذج الرائعة والتى تتسم بالخبرة الطويلة صنعها حرفيون فى النسيج من البدائيين فى البيرو والعلاقة الأساسية بين الخيوط هى الزوايا القائمة فيما بينها وهو ما يجعل هناك اعتقادًا أحيانًا بأنها أصل نظام الزخرفة الهندسية والوسيلة الرئيسية التى أصبحت من خلالها النماذج الزخرفية الهندسية معتادة.

ويرى البعض أن العلاقات الهندسية الأكثر بساطة اكتشفت على النول قبل أن يتم تطبيقها لقياس سطح الأرض فلقد استخدم المزج بين الزخارف والصور كما فى أعمال النسيج المزدانة بالصور منذ عصور مصر القديمة حتى الآن لقد صنعت مفروشات الأرضيات والسجاجيد بمختلف الأنواع فى الشرق الأدنى منذ قرونٍ عديدة، والنسيج مثل الورق يمكن أن يختلف فى أوزانه وتخانته أو سمكه كما يختلف من حيث الملمس والسطح لذلك فإن المنتج يمكن استخدامه على أى سطحٍ وهو مثل الورق أيضًا حيث إن الألوان يمكن طبعها أو صياغتها ولكن قمة التكيف بالنسبة للنسيج تكمن فى افتقاره إلى وظيفة مستقلة.

والأداة الأساسية فى فن السيراميك أو الخزف (انظر ص ٨٨،٨٩،٩١).هو عملة الخزاف عندما توضع مادةٌ جميلةٌ مثل الطين على مائدة مستديرة دواره "دولاب الخزف" يمكن ضمان خروج تشكيلةٍ لا نهائيةٍ من الأشكال المستديرة وذلك بالضغط باليد أو بعصا على الكتلة الدوارة للطين، وتتراوح المنتجات من جراء هذه العملية حسب المواد المستخدمة وطريقة حرق هذا الخزف ما بين أوانٍ خزفيةٍ مسامية حتى البورسلين غير المنفذ للماء أو الضوء كما أمدتنا عملية التزجيج إمكانيات أخرى للون والملمس بالنسبة لأعمال الخزف.

الزجاج مادة يتم نفخها أكثر من تشكيلها على عجلةٍ فأثناء وجود الزجاج فى حالة الانصهار يكون مادةً مرنةً ومطيلة أى قابلة للسحب والطرق وإمكانياته من حيث الشكل واللون ودرجة الشفافية هائلةً على الرغم من أنها صلبةٌ وسريعة الكسر عندما تبرد إلا أنه يظل بالإمكان قطعها وتشكيلها بأداةٍ صلبةٍ، صنعها المصريون القدماء وفضلها الرومان وكانت دائمًا شعبيةً فى الشرق الأدنى.

إن تقنية الزجاج الملون (انظر ص ٧٩) أو تعشيق قطع من الزجاج الملون لعمل شكل ما بواسطة شرائط معدنية تطور بشكل راقٍ فى الدول الشمالية فى العصر القوطى عندما كان نظام العمارة السائد يمدنا بمناطق مفتوحة كبيرة فى الجدران ويمكننا أن نرى نتائج ملحوظةً لذلك فى "شاريس وسانت تشابيل" فى باريس، ولون الضوء الذى يتم نقله عبر الزجاج يكون منيرًا وعالى التركيز ويخلق واحدًا من أعمق أحاسيس حية باللون فى الفن.

إن قطع الفخار أو البلاط (انظر ص ٢٣) ممكن تغطيتها بطبقةٍ لامعةٍ من اللون المزجج لتستخدم على الحوائط وهى مربعة الشكل أو تأخذ شكلاً هندسيًّا بسيطًا ويمكنا خلطها بسهولةٍ مع أخرى لتكون سطحًا مستمرًا وهى أكثر لمعانًا وأكثر بقاءً واستمراريةً عن المنسوجات.

ووسيلةٌ أخرى لإنتاج نماذج أخرى دائمة البقاء ومزينةً بأشكال حيوانيةٍ وآدميةٍ أو صورٍ من جميع الأنواع وهى ما يعرف بالموزاييك (الفسيفساء) (انظر ص ٨٧) وهذه التقنية تستخدم للأرضيات والحوائط والسقوف، المادة المستخدمة تتكون من مكعبات غير منتظمة ذات أبعادٍ موحدةٍ مصنوعةٍ من الزجاج الزخرفى والحجر. وباستخدام رسم للاسترشاد به يقوم العمال بإعداد المكعبات فى أرضيةٍ أسمنتيةٍ لاصقةٍ مما يقوى الشكل ويحافظ عليه بشكلٍ مطلق، والتقنية الخاصة بالموزاييك قديمةٌ لكنها كانت مفضلة لدى الثقافة البيزنطية.

وإن مواد وأدوات نحت الخشب أنتجت مجموعةً ضخمةً من الأشياء مثل الأثاث والقوالب والأبوابو الأرضيات وما يعرف بالفسيفساء الخشبية أو تلبيسة الخشب الملون. وأثناء عصر الباروك لكانت قطع الأثاث مزخرفةً بنحتٍ بارزٍ وبشكلٍ متقنٍ، وخلال عصر الروكوكو سادت هذا الأسلوب من الزخرفة الداخلية المثالية (انظر ص ٩٦).

وأصبح المعدن مزخرفًا على هيئة أشكالٍ تتراوح ما بين المصابيح والبوابات والستائر المعدنية خارج المبنى المصنعة من قضبان الحديد المتشابكة، حتى المفاتيح والمشغولات الحديدية والمفصلات وأشياء أخرى داخل المبنى

استخدمت المعادن مثل الذهب والفضة والنحاس والرصاص واستخدم معها طرق الصب أو الطرق أو الحفر بالأزميل أو بردها بالمبرد وصناعة الدروع، أن صياغة أشياء صغيرة الحجم من المعادن الثمينة من الذهب والفضة والبلاتين وهى عادةً ما تكون مركبةً مع مجوهراتٍ ليست حديثةً وإنما قديمةً قدم التاريخ وذلك لتستخدم كما تستخدم الملابس كأقصى زينةٍ شخصيةٍ للناس.

وكان المتوحشون يهتمون بزينة أجسامهم على شكل نُدباتٍ أو وشمٍ واستُخدمت الألوان لتلوين مساحات كبيرة من أجسامهم.......... بينما استخدمت المجتمعات المتحضرة مستحضرات التجميل لتزيين الوجه و اليدين،والقليل من الناس هم من يضعون وشمًا على أجسامهم، ولكن الجواهر التى توضع على قمة الرأس أو حول العنق أو فى الأصابع وفى الجيوب كان لها شعبيةٌ خاصة وفى الأيام الأولى من عمر البشرية كانت هذه الأشياء الثمينة دائمًا ما تدفن مع أصحابها، وعندما اكتشفت هذه الأشياء فى أيامنا هذه بالتنقيب الأثرى أعطت معلوماتٍ رائعة للباحثين والدارسين (انظر ص٨٨).

كان المشتغلون فى الحديد والصلب يصممون الأزياء بالإضافة إلى الأسلحة والأدوات الأخرى (انظر ص٩٧)

الأسلحة والدروع ملابسٌ معدنية وأدوات يرتديها المقاتل فى الحروب وفى المبارزة وفى مباريات مسابقات الفروسية ويرتديها دائمًا عند التدريب العسكرى والعروض والمناسبات المشابهة لذلك فإنها مثل النسيج كغطاءٍ يحمى ويزين الإنسان وهؤلاء الذين يحاولون تحديد مزايا جمالية على أساس المواد المستخدمة فى هذه التقنية أشبهُ بالنقاد الذين يلعنون الصور المنقوشة على البرونز ولن يكون من السهل عليهم إيجاد درجةٍ من الإعجاب بالدروع.

والعملات هى الأخرى من الفنون الصغرى المصنوعة من المعدن (انظر ص٥٨) وهى ذات نقوشٍ بارزةٍ وهؤلاء الذين يعتبرون النقود كوسيطٍ للتبادل على أسلوبهم المحافظ فى بعض الأحيان يكون التصميم من وضع فنانٍ شهيرٍ وقد اعتبرت الميداليات من الأعمال الفنية المهمة مثل تلك التى صنعت فى عصر النهضة والعملات والميداليات إما أن تكون مطبوعة أو مسبوكة.

صناعة الكتاب أيضًا تشمل أنواعًا مختلفةً من التقنيات المستخدمة وظهرت كتابة المخطوطات وزخرفتها كقطعٍ من الفن مع بداية الحضارة، ثم تلى ذلك التمييز بين الرسم والكتابة الذى يعد الفاصل بين الثقافات المتحضرة والثقافات البدائية.

وتاريخ الكتابة وزخرفة المخطوطات بالذهب والفضة يتوازى مع تواريخ الزخرفة والتصوير، لذلك فإننا حيث نجد قليلاً من أدلة التصوير تأتى المخطوطات لتسد الفجوة. وعادة ما تحظى أساليب الكتابة بدراسةٍ أقل من تلك التى تحظى بها الزخارف لأننا قد نجد بعض شظايا الخزف فى الوقت الذى تكون كل الأشياء الأخرى قد اندثرت.

إن استبدال الصفحات المطبوعة بالحروف المتحركة بدلاً من تلك المكتوبة بخط اليد لم يكن فجائيًّا أو دراميًّا. فقد كانت الصور والأشكال الزخرفية تطبع قبل ذلك بكثير. وكان إسهام جوتنبرج فى الفن الجديد هو إعطاء طريقةٍ لنوعٍ من السبك وأسلوب تنضيد الحروف يدويًّا، وهو الأسلوب الذى ازدهر فى المدن التى على نهر الراين – حيث ظهرت لأول مرةٍ الطباعة بأنواع الحروف المتحركة، وكانت

تتميز بقلم الحبر العريض (الريشة) كأداةٍ للكتابة، وهذا النوع من الحروف يسمى الآن القوطى موجودٌ فى البلاد الألمانية منذ ذلك الوقت (انظر ص٤٣).

وفى إيطاليا وجد أن النوع المعدنى الذى يمكن أيضًا إعادة نسخ أسلوب الحروف الذى قام الإنسانيون بتطويره على أساس الخط اللاتينى المنحنى أو تلك التى يصنعها القلم الإبرى على ألواح الشمع وهذا النوع من الحروف يسمى الحروف الرومانية وهو الذى يوجد فى معظم البلدان الآن (انظر ص٤٣) ولكن أنواع الكتابة المطبوعة سواء أكانت قوطية أم رومانيةً فهى دائمًا مصممةٌ بواسطة الرسومات والقطع والصب وتنضد بنفس الطريقة سواء أكانت منضدةً يدويًّا أم بماكينة.

إن عادة نشر الكتب ذات الأغلفة المصنوعة من الكرتون المقوى والذى يتم لصق قماشٌ عليه حديثةُ الوجود فى البلدان اللاتينية ولا تزال طباعة الكتب بأغلفةٍ ورقيةٍ تاركين الخيار أمام المشترى تجليد الكتب التى يحتفظ بها حسب رغبته. فى العصور الأولى كانت المخطوطات القيمة يتم حمايتها بأغلفةٍ من الخشب مزينةٍ بمعادن ثمينةً كالذهب والفضة والمينا والجواهر أو بألواح العاج وكانت مادة التجليد المستخدمة بكثرةٍ الرق أو الجلد، والمواد ومعالجة هذه المواد التى يصنع منها الكتاب لم تكن واحدةً، وهذا يدعو للسؤال التالى: ما العلاقة بين التقنية والتزين والعصر؟ وما بين المواد والأدوات والمعالجة التى يتم بها تحويل هذه المواد إلى شىءٍ ما فى فترة زمنيةٍ أو عصرٍ معينٍ والأسلوب الذى يميز هذا العصر أو هذه الحقبة الزمنية؟

٣٢ ـ التقنية والزمن: ـ

المعالجة هى طريقة تناول أو التعامل مع هذه المادة وفقًا لمسارٍ معينٍ حسب التصميم الموضوع وإنجاز هذا التصميم وهو عنصرٌ أساسى فى التقنية بهذه الطريقة يكون الزمن أحد العناصر الكامنة فى عملية المعالجة، والسؤال الذى

يبادرنا أيضًا هو: هل الأساليب الجديدة فى إنتاج تقنيةٍ تكون النتيجة المباشرة التى تتلو اختراع موادٍ جديدةٍ وأدواتٍ جديدة أو المعالجات الجديدة؟

أثناء القرن التاسع عشر كان الشائع هو الاعتقاد بأنه من الممكن تفسير الأسلوب وبكفاءةٍ بأنه نتاج اختراعٍ من هذا النوع، وإذا كان الأسلوب يمكن اعتباره بهذه الطريقة يمكننا أن نتوقف إذا ما اعتبرنا الفن عند مستوى الإحساس والتقنية.

والتاريخ الحديث للنقل يعطينا دليلاً يضع هذه النظرية على المحك فالمتعة التى نحصل عليها من النماذج المحافظة للزخرفة كانت هى السبب فى ملامح سطح الماكينات واحتجازها عند النقطة التى تعترض الأداء بكفاءةٍ، ولكن هذه السرعة الإنسانية لوسائل النقل لم تظهر فجأةً بعد تطور مصادرٍ جديدةٍ للطاقة، كما أن الماكينات الأقل سرعةً وذات التصميمات الأخرى لم تختف جميعها مرةً واحدة فى المدن الحديثة التى ترى فيها الإتقان التى تسير فيها العربات المكهربة من عربات المترو والسيارات وغيرها فإننا نجد أيضًا العربات التى تجرها الخيول.

والكفاءة تتصل بالعمل المؤدى وتكاليفها بالنسبة للمشترين للبضائع وللخدمات على النقيض من ذلك حتى إذا ما كان الشيء جديدًا نسبيًّا ربما يكون هناك اختلاف ملحوظ فسيارات التاكسى فى المدينة لا تندفع بسرعتها فى نهر الشارع لوجود قيودٍ من إشارات المرور وقوانينه ولوائح الشرطة حيث يكون تدفق السيارات ذا معنىً مختلف.

والآن نتحول إلى الرسم وهو أول تقنيةٍ فى الفن بدأنا بها حيث نرى أن الأسلوب فى الفن لا يمكن تفسيره بشكلٍ ثابتٍ ودائمٍ على أنه اختلاف فى المظهر ناتجٌ عن اختراع مواد جديدةٍ أو أدواتٍ جديدةٍ أو معالجةٍ جديدة إذا ما كانت هناك علاقة تعاون فإننا قد نتوقع بقاء نفس الأسلوب طالما كانت المواد والأدوات والمعالجة القديمة مستخدمة كما هى ويمكننا أيضًا أن نتنبأ بظهور أسلوبٍ جديدٍ عند اختراع تقنيةٍ جديدةٍ، ولكن نذكر أن أقلام الفحم والشمع والريشة وأعواد الغاب

والفرشاة الشعر وكانت لدى الإنسان منذ أن بدأ الرسم أداةً واحدةً مهمة للرسم اخترعت فى العصور الحديثة وهى القلم الحبر المعدنى باستثناء الفترة القليلة من القرن التاسع عشر فإنها لم تكن مستعملةً من قبل الفنانين فى الرسم، وقد يدعى قليلٌ من الناس أن أحدث أسلوب هو ذلك الذى يستخدم قلم الحبر المعدنى.

وكما ترى فى وسائل النقل حيث تستخدم تقنياتٌ مختلفةٌ فإنه فى نفس الوقت ترى "ديورر" على سبيل المثال يوظف أو يستخدم قلم الفحم وأقلام الشمع والريشة التى تستخدم مع الحبر والفرشاة المدببة والنقش الإبرى خلال حياته (انظر ص ٣٨،٣٩).

أى على مدار حياة فردٍ واحدٍ فقط على الرغم من أن القلم الحبر الصلب والبوصى أو الغاب والريشة كانت مستخدمة منذ قرون وقد فُضِّل القلم الريشة فى الفن منذ عصر النهضة وأثناء عصر الباروك لكن رمبرانت ومدرسته أحيوا استعمال قلم الغاب ومزجه مع القلم الريشة (انظر ص ٤١).

وحتى الآن يعتبر الفن فى مستوى الإحساس والفن فى مستوى التقنية يؤخذ فى الاعتبار وهما كافيان لفهم الفن والإعجاب به إذا ما كان الأسلوب وليد الاختراع ولكننا عندما ننظر إلى عددٍ من الأعمال الفنية ومقارنتها بمسألة احترام الإحساس والتقنية داخل النظام الذى صنعت فيه هذه الأعمال تظهر لنا بعض الأسئلة والإجابة عليها من خلال الإحساس والتقنية وحدهما غير ممكنة، ولكى تلاحظ ما هى هذه الأسئلة وكيف نجد إجابة لها يجب أن نضع فى الاعتبار الفن عند مستوى الشكل البطاقة التى توضع بجانب العمل فى المتحف أو فى المعرض للتعريف السريع بهذا العمل فى كتالوج المعرض أو فى أى كتب أخرى حول الأعمال الفنية عادةً ما يكون فيها إشارةٌ إلى التقنية التى استخدمها الفنان، وهذا مما يجعلنا نستطيع ملاحظة المواد والأدوات والمعالجة التى وظفها الفنان بالتأكيد وسوف تستدعيها بوضوحٍ، وعندما تقوم بذلك فإنك تسهل بشكلٍ رائع فهمك للشىء أو العمل الفنى كشىء من صنع الإنسان مثلك، وعندما تتفحص عملاً فنيًا يجب أن تسأل وأن يكون لديك القدرة على الإجابة عن المشكلة التقنية كيف صنع هذا

العمل؟ وبعد أن تعرفت على البيانات الخاصة بالإحساس التى يمثلها فى هذا النموذج من العمل الفنى وكيف صنع عليك التقدم لتعرف الفائدة من معرفة مستوى الشكل الفنى، ولكن قبل أن تفعل ذلك يجب عليك أن تعود إلى صفحات الصور اختر رسمًا مثل ذلك الذى على ص ٣٦ ربما كان طبعًا والعمل الموجود ص٤٤ وهو تصويرٌ زيتى و العمل الموجود ص٢٦ كمثالٍ وهو قطعةٌ من النحت التقنية مصورةٌ على ص٥٧ عينة من العمارة مثل تلك التى على صفحة ٩٤ وهى جميعها عيناتٌ من أعمالٍ فنيةٍ وفى كل حالةٍ اسأل نفسك هذه الأسئلة كيف أعرف أن العمل الأصلى نتاج تقنيةٍ وليس نتاج عملية طبيعيةٍ بدون تناول الإنسان لها أو تدخله فيها؟

ما الخصائص التى تشير إلى تقنيةٍ معينةٍ قدَّمها لنا هذا العمل الفنى؟

ما علاقة المواد والأدوات والمعالجة المباشرة بهذا المنتج؟

ربما تكون غير متأكدٍ أو يستحيل التأكد من إجابات هذه الأسئلة بفحص إعادة إنتاج إلا أنه من الممكن أن تفعل ذلك من خلال الفحص عن قربٍ للعمل الأصلى ولكى تضمن ذلك حاول أن تجد طريقًا للوصول للعمل الفنى الأصلى أو الأعمال الفنية الأصلية بغض النظر عن نوعيتها وأهميتها، بذلك يمكنك أن تربط وبدقة أى عملٍ فنى والتقنية التى تم إنجازها باستخدامها.

الفصل الرابع

الفن عند مستوى الشكل

١ ـ هذا الكتاب شكلٌ من الأشكال الفنية

بعد أن عرفنا الإحساس والتقنية الخاصة بالعمل الفنى نأتى إلى التعامل مع الفن عند مستوى الشكل, وفكرة الشكل هى ببساطةٍ طريقةٌ لتسمية الحقيقة فى الخبرة العادية المألوفة ويجب أن نمسك بها بدون مصاعب خاصة أو غرض، ولكى نفهم هذه الحقيقة نحتاج إلى تعريفاتٍ مبدئيةٍ ثم نقوم بتحليل مثل مقنع ويمكننا بعد ذلك أن نتقدم لاكتشاف بعض الطرق المهمة التى تساعدنا فى فكرة التعامل مع الفن.

ومعنى ذلك أن الشكل دائمًا ما يكون شيئًا يستحوذ اهتمام شخص ما وهناك مجهودٌ وفائدةٌ من التعامل معه، وهو شيء واقعى وآمن أو فورى أكثر منه ممكنًا أو محتملاً. وهو شيء فريدٌ ووحيدٌ عند رؤيته أو التركيز عليه، والشكل كلى متكاملٌ متميزٌ عن الاشياء التى قد تشوش أو تربك توحدنا معه وهو متلاحم ومتماسكٌ فى أجزائه لذلك فإنه شيء واحدٌ كامل، ومثل هذه الخصائص سوف يتجلى معناها من خلال المثل.

وهنـــاك تعريفٌ آخر يمكن ضمانه من خلال مصطلحات طريقة الاكتشاف أو المقارنة التى عن طريقها نجد طائفةً من التشابهات والاختلافات.

الأشياء الممكنة والمحتملة غير محدودةٍ، لكن الشكل موجودٌ فى الواقع وفـــورى من حيث الزمن لذلك فإن الشكل يختلف لأقصى درجةٍ عن هذه الاشياء أو الموضوعات التى نقول عنها ببساطةٍ إنها ممكنةٌ ومحتملةٌ.

وعلى النقيض من ذلك أن يكون لديك شيء فريدٌ يتسم بالتفرد والتميز والتلاحم والكلية وهو موقف فيه أيضًا اختلاف لأقصى درجة، وهذا الشيء ليس جزءًا ولكن كُلاًّ. وأجزاء هذا الشيء الكلى متعاونة فيما بينها، لذلك فإن الشيء الذى يثير اهتمامنا وجهدنا هو شيء واحد.

لهذه الأسباب يمكن تعريف الشكل بأنه أقصى درجة من الاختلاف فى الأشياء، وهذا التعريف وقائمة الخصائص تنسق مع التعريف الآخر.

عندما نختار تصويرًا ما لنرى بوضوح أكثر ما تعنيه فكرة الشكل ومن الأفضل أن نختار شيئًا (مثل الأعمال الفنية) يمثل نموذجًا للإحساس وتصميمًا تم تحقيقه من خلال تقنيةٍ خاصة. ووفقًا لهذه الظروف لا ينصح بمناقشة شجرةٍ مثلاً أو شكلٍ هندسى متعلق بعلم المثلثات.

أثناء قراءتك هذه الكلمات وأنت تمسك بهذا الكتاب أو تقف على طاولةٍ وغيرها مما يدعم الكتاب أمامك فأنت تدرب حواسك، والمجلد الذى بين يديك منتجٌ تقنى يمكننا أن نستخدمة كمثال.

إذا ما كان هذا الكتاب شكلاً فإنه يصور لنا خصائص وتعريف الشكل.

ولكن قبل أن تشرع فى التحليل , لاحظ كيف أن الكتاب الذى تمسك به وتقرأه شكلٌ من أشكال الإحساس.

إذن ما المادة أو البيانات التى يقدمها الكتاب للبصر حسب أبعاد الجلاء والتدرج اللونى والتركيز، وما النموذج الخاص بالكتاب من حيث الكتلة والمساحة والحافة والأبعاد الملموسة؟ وما هو من حيث مصطلح التوازن وأبعاد القاعدة والقمة والأمام والخلف؟ وكيف يحدد بالإشارة إلى أعلى وأسفل ومن جنبٍ الى جنب والدخول والخروج أى أبعاد الاتجاه؟

وبما أن هذا الكتاب منتجٌ تقنى علينا أن نستدعى الكيفية التى تم بها إنجاز هذا الكتاب وما المواد والأدوات والمعالجة التى يتطلبها إنتاجه؟

"فن الاستمتاع بالفن" هو موضوعك وهو نموذجٌ حسى نوجه اهتمامك نحوه. وبقراءتك له فأنت تشبع بعض الحاجات والاهتمامات، وأنت تمسك بالمجلد وتقرأ الكلمات وتقلب الصفحات تمارس إرادتك الحرة.

وأنت تقرأ شيئًا آنيًا أو في الوقت الحالي وواقعيًّا أي موجود بالواقع فإن هذا الكتاب هو موضوعك الآن وهنا، وهنا هو المكان الذي تقرأ فيه والآن هو الوقت الذي تقرأ فيه ولذلك فإن موضوعك فوري وآني. وهناك في هذه اللحظة ما لا يحصى من الكتب والمجلدات في المكتبات العامة والمنازل ومحلات بيع الكتب التي يمكنك أن تقرأها ومن ثم فإنها ممكنة أو محتملة ولكن هذا المجلد الذي بين يديك الآن هو الذي تقرأه الآن وهنا وهو موضوعك الواقعي.

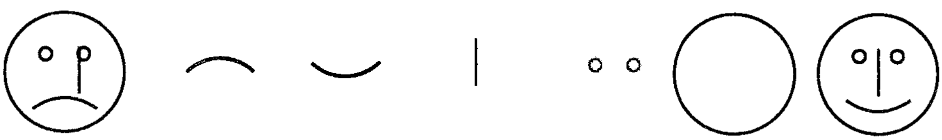
وماذا لو أنك لا تستطيع قراءة اللغة الإنجليزية فإن هذا الشيء سيكون أقل قليلاً من نموذجٍ من الإحساس ومنتج للتقنية، والذي سوف تعطيه اهتمامًا أقل ولنقل موجزًا من الاهتمام، ولكن في هذه اللحظة وأنت تركز اهتمامك على هذه الصفحات فلديك شيء أو موضوعٌ واحدٌ وأنت تفهم معنى الكلمات ومستعدٌ لأن تغض البصر عن مسألة اللغة المكتوبة بها الكتاب، وطوال هذا الوقت لديك شيء وحيدٌ وفريد، وفي مناسباتٍ أخرى قد تلعب على البيانو أو ترسم صورةً أو تقوم بعمل الحسابات الخاصة بك ولكن يمكنك أن تهتم بتركيزٍ في موضوعٍ واحدٍ فقط في نفس الوقت لذلك فإنك عندما وأثناء قراءتك فإن موضوعك أو الشيء الذي يحدث و تقرأ عنه هو شيءٌ فريدٌ وواقعي.

وهذا الشكل أيضًا كلي سواء كنموذجٍ حسي أو كتصميمٍ تضمنته التقنية المستخدمة في إنتاجه. وهو مثل مجلداتٍ أخرى من حيث المظهر، ولكن الاختلافات أكثر أهميةً فإن هذا المجلد فوريٌ ومتميزٌ عن أي شيء آخر أثناء قراءتك، وفي نفس الوقت يتكون هذا المجلد من صفحاتٍ يجمعها جميعًا دفتا كتاب (أي الغلاف), لذلك فإنه كنموذجٍ من نماذج الإحساس ترى أجزاءه تعمل معًا لتشكل في النهاية شيئًا متكاملاً وكلاًّ ويتنظم النص في أقسامٍ وفصولٍ وفقراتٍ وجملٍ وهي جميعها تتصل ببعضها البعض كأجزاء متلاحمةٍ تشكلُ في النهاية شيئًا كليًّا واحدًا، فهذا الكتاب شكلٌ من الأشكال يصور الخصائص الرئيسية للشكل لأنه واقعي موجود بالواقع وفريدٌ ومتميزٌ ومتلاحمٌ وهو شيء كلي كما قرأت.

بعد هذه المقدمة التفسيرية يجب أن نختبر الخصائص الأساسية بشكلٍ أوضح لأنها مسألةٌ جوهريةٌ لفهم وتقدير الفن، ومرةً ثانيةً نحتاج لتصويرٍ أكثر بساطةً ويسهل فهمه واستيعابه أكثر من أن يكون معقدًا أو غير مؤكدٍ أو صعبًا عند تحليل فكرة الكل والجزء، لهذا الغرض فإننا سنستخدم كاريكاتيرًا أفضل من أى قطعةٍ فنيةٍ متقنةٍ لنصل لنفس الخاتمة بشكلٍ أبسط عند فهم المراد فهذا سوف يُسهِّل علينا فهم أى عملٍ فنى.

(٢) الكل والجزء

الرسم التوضيحى الذى بأسفل يمكن لأى طفلٍ أن يرسمه وهو شكلٌ غير معقدٍ وهو أيضًا نموذجٌ للإحساس ونتاج تقنية، ونحن نراه حسب مصطلحات الجلاء والدرجات اللونية التضاد بين الحبر الأسود والورقة البيضاء.



G F E D C B A

عندما تنظر إلى الشكل A فإن هذا الرسم هو الشىء أو العمل الفنى وهو واقعى فريدٌ مميزٌ متماسك الأجزاء، وفى النهاية شىء كلى وهو يعني وجه إنسان، والطفل الذى يرسم هذا الشكل سوف يكون مستمتعًا ويشعر بالسرور من نجاحه الخاص، ولكنه قد يُغضب جامع الكتب البالغ من الكبار عندما يجده فى هامش صفحة فى مجلد ثمين لديه.

وعندما نفحص هذا الرسم التوضيحى فإننا نرى أن الشكل (A) مكونٌ من أجزاء مثل E , D, C , B والمواد والأدوات المستخدمة فى مثل هذا العمل مألوفةً.

والمعالجة أيضًا معروفة، فالمعالجة المعتادة هى أن ترسم الدائرة B أولاً ثم تدخل C فى الدائرة وتضعها قرب القمة وترسم D من نقطة بين جزأى C وتنزل متجهًا نحو قاعدة الدائرة B وأخيرًا تقع E داخل الدائرة B وأسفل D ، وقد وصفنا عملية معالجة هذا الشكل بطريقةٍ مرضيةٍ وبمصطلحاتٍ خاصةٍ بالإحساس وبالاتجاه ويمكن تحليل النتيجة حسب مصطلحات الاتزان.

واعتبارنا بهذه المعالجة التى تم بها بناء هذه الأشكال يقودنا إلى معتقدٍ خاطئٍ يتداخل بقوةٍ مع الفهم المفيد للشكل، وهناك اعتقادٌ خاطئ بأن إدراكنا للشكل A أيضًا نتيجة لإضافة الأجزاء معًا حتى قبل أن تعرف الرسم بأنه وجه ويجب أن تقع الاجزاء معًا كما نفعل عندما نرسمه ولكننا عندما ننظر إلى الشكل A لا نرى أية أجزاءٍ أضيفت لأنها كلها موجودةٌ معًا وفى وقتٍ واحدٍ، فالشكل إذا يختلف عن أجزائه المنفصلة.

وإذا لاحظت هذه الحقيقة بعنايةٍ وتذكرتها فسوف توفر على نفسك كثيرًا من المصاعب التى لا داعى لها فى تقدير الشكل وفى المقام الأول فالشكل (A) هو كيف اكتمل هذا النموذج من الإحساس أو الإدراك بواسطة التقنية ليثير اهتمامنا؟

ونحن نراه ككلٍ أكثر منه إضافة أجزاءٍ معًا أومشاهدة طفلٍ يضعها معًا على ورقةٍ، وعندما تنظر الى التصميم فهو بالفعل شيء كلى وهو مميزٌ ومتلاحمٌ وواقعى ومنفرد.

وعلى النقيض من ذلك وبعد أن أصبحنا مدركين للشكل (A) يمكننا تحليله أو تقطيعه وتقسيمه إلى أجزاء، ونحن نتصرف بنفس الطريقة التى نتعامل بها عندما نضع فى اعتبارنا الشيء كنموذجٍ من الإحساس ونحوله إلى بياناتٍ خاصة بالإحساس تأتى بلغة الأبعاد المختلفة أو عندما ندرس التقنية بلغة المواد والأدوات

والمعالجة التى أنتجت بها. وعلى أية حالٍ فإن الشىء يُفهم بشكلٍ أفضل عندما نتعامل مع الأجزاء المجردة من الكل. وهذه النقطة يمكن اعتبارها نتيجة ثانية. يمكننا أن نفهم الكل بتحليله إلى أجزاء.

والملحوظة الثالثة التى تأخذها من هذا الشىء البسيط يمكن صياغتها فى الكلمات التالية: (A) شىء وهو كلٌ فى علاقةٍ، وفى علاقةٍ أخرى هو جزء.

الشكل (A) شكلٌ كلى مكونٌ من أجزاء عندما ننظر إليه ونحلل أجزاء هذا الكل، ولكن إذا ما نظرنا إلى الصفحة التى طبع عليها هذا الشكل ككلى نجد مساحةً مستطيلةً بيضاء والتى تحتوى أيضًا كلماتٍ مطبوعةٍ رموزًا لذلك عندما تصبح الصفحة بأكملها هى موضوعنا أو الشىء، فإن التصميم بذلك يصبح جزءًا من كل، ونفس نوع الإحساس الناتج عن التقنية قد يكون جزءًا أو كلاً يعتمد على كيف ننظر نحن إليه عندما يكون الشكل هو الشىء الكلى لدينا يمكننا أن نحلله إلى اجزائه وعندما تكون الصفحة بأكملها هى الكل يمكننا أن نؤدى نفس العملية ولكن السؤال هو: إذا ما كان النموذج الذى أمامنا كُلاً أو جزءًا فهذا يعتمد على ماهية الشىء الذى يثير انتباهنا واهتمامنا وجهودنا؟

وفى النهاية نجد نتيجةً مهمةً نصل إليها عن طريق فحصنا لهذا التصميم. وهى أن D , E فى حد ذاتهم أو بكونهم ببساطة خطوط لا يعنيان الكثير , واذا ما كان شىء وراء فهمنا لهذه الأشياء كنماذج للإحساس ومنتجات لتقنيةٍ ما.

ولكن عندما يعملون كأجزاءٍ متعاونةٍ للشكل A نرى أحدهما هو الأنف والثانى هو الفم.

ومرةً ثانيةً فإن الخط E إذا ما وضع جانبًا مع نفسه لديه نوعية طفيفة من التعبيرية ولكنه عند وجوده مع A فهو ليس مجرد فم ولكنه أيضًا فمٌ مبتسمٌ مبتهجٌ، ونستدل من هذا الموقف على أن الأجزاء تأخذ معناها ونوعيتها من الكليات التى تشكل أجزاءً منها، والنتيجة النهائية التى وصلنها إليها أساسية فى فهم الفن كما

تفعل النتائج الثلاث الأخرى أيضًا ومن أجل تمام الفائدة والاقتناع فإننا سوف نلخصهم مرةً ثانيةً وبشكلٍ موجزٍعلى النحوالتالى:-

١. (A) شكل يدخل فى إدراكنا على أنه شكل كلى كامل.

٢. يمكننا أن نفهم الكل بتحليل أجزائه.

٣. الشيء الذى يعتبر كليًّا فى علاقةٍ قد يكون جزئيًّا فى علاقةٍ أخرى.

٤. الأجزاء تكتسب معناها ونوعيتها من الكليات التى يشكلون أجزاء منها.

ومن أجل جعل هذه النقاط واضحةً قدمنا الشكل الفج ولكنه أيضًا يقدم تصميمًا بسيطًا ويمكن اختبار هذه النتائج نفسها بتطبيق ذلك على أشياء أكثر تعقيدًا وأكثر صقلاً وبراعة والتى كانت ستصبح غير مناسبةٍ لبدء التحقيق فى هذا الأمر بسبب تنوع بيانات الإحساس التى يعرضوها وعدم اعتيادنا على أهميتها الكاملة فى كثيرٍ من الحالات وفشلنا المستمر فى تقدير نوعيتها يمكن أن تقود إلى أى واحدةٍ من إعادة إنتاجها لكن صفحات ٣٦ , ٣٧ تعطينا فرصةً جيدةً لمثل هذا الاختيار عمل "مايكيل انجلو" المسمى (العرافة الليبية ص ٣٧) وهو يأتى إلى انتباهنا كعملٍ كلى وبأكمله، يمكننا أن نحلل هذا الكل بإعادته إلى أجزائه والدراسات التى صنعها الفنان قبل أن يلون الفريسكو التى أعاد إنتاجها على صفحة ٣٧ تساعدنا على عمل ذلك. والقدم التى تظهر ص ٣٦ شيء كاملٌ فى حد ذاتها ولكن فى الفريسكو التى أعيد تقديمها على ص ٣٧ هى تشكل جزءًا، واليد المرسومة منفصلةً ص ٣٦ لها قيمةٌ وروعةٌ أكبر على ص ٣٧ عندما نرى الكل الذى تمثل اليد جزءًا منه.

تحـــول بعد ذلك إلى الأعمال الأخرى التى ترى نماذج منها فى هذا الكتاب أو الأعمال الأصلية وتختبر النتائج الأربعة التى وصلنا إليها.

(٣) الشكل والبنية: -

إن فكرتى الشكل و البنية، يمكن تطبيقهما بطريقة الكل و الجزء وذلك عندما نشير الى الأشكال على أنها أنواعٌ من الإحساس مثل الأعمال الفنية، ولكى نفهم المعنى فلنبدأ بإعطاء تعريف للشكل و البنية كما هى فى الفن وربما تصور الفكرة باستعمال طريقة الرسم الكاريكاتيرى ثم بعد ذلك من خلال النماذج الفنية الموجودة بالكتاب.

ومثل الجزء و الكل فإن فكرتى الشكل و البنية فكرتان تبادليتان تخدم كل منهما الاخرى، ووجود واحدة يتطلب وجود الآخرى.

ويمكننا أن نفصل بين الشكل و البنية كما نفصل بين كلمتى اليمين و اليسار , حيث يمكننا أيضًا أن نتعامل مع كل واحدةٍ بذاتها، لكننا لا نستطيع أن نفصلها كمظاهر للشكل وأى شكلٍ يمكن الإشارة إليه بكلمة يسار ويمكننا أيضًا أن نشير إليه باستخدام مصطلح يمين وهذه المظاهر جميعها لا يمكن فصلها فى الشكل الذى يمثلها وهى مميزة عند التفكير أو التعامل اللغوى حول هذه الأشكال. يمكننا أيضًا أن نميز الجانب الأيسر عن الجانب الأيمن لأى نموذج من نماذج التوازن.

وكما نرى فى هذه الصفحة المطبوعة على سبيل المثال عندما نفكر أو نتحدث أو نكتب عنها، لكننا لا نستطيع أن نفصل اليسار عن اليمين فى الصفحة، لأننا حتى لو قطعناها إلى أجزاء فإن القطع سوف يكون لكلٍ منها جانب أيمن وجانب أيسر، وبنفس الطريقة فإننا لن نجد أبدًا أى شكلٍ له شكلٌ فقط ولكن بدون بنيه , لأننا أينما وجدنا أحد هذه المظاهر فحتمًا سنجد المظهر الآخر ولا بد أن نأخذ فى الاعتبار كلا المظهرين لنفهم أى شكلٍ مدركٍ محسوسٍ، والميل نحو دراسه الشكل فقط وإهمال البنية أمرٌ شائعٌ لكن كلا المظهرين أساسان فى أى نموذجٍ ولا يمكن إغفال أى منهما عند محاولة تحقيق الفهم الحقيقى للعمل الفنى عبر التحليل.

وبعد أن رأينا أن الشكل والبنية كفكرتين متلازمتين , يجب علينا الآن تعريف هذه المصطلحات واتصالها بالشكل فى الفن.

الشكل مبدأ سلبى يفصل موضوعنا عن الأشياء الأخرى التى لا تختلف نسبيًّا ونفصلها عن انتباهنا، وعندما نكون على وعى وإدراكٍ بالشكل فإن الشكل هو الذى يجعل الشىء الذى أمامنا متفردًا ومميزًا.

والبنية على النقيض من ذلك فهى مبدأ إيجابى يقوم بالتنسيق بين أجزاء الشىء للشكل العام الذى نوجه إليه اهتمامنا وجهودنا وهو يشملها جميعًا ويجعلها متضمنةً فى شيئنا الذى نراه وعندما نكون على وعى بالشكل والبنية فإن هذا هو ما يجعل شيئا متلاحمًا.

وأحد أسباب ضرورة التأكيد على أن الشكل والبنية متلازمان أن هذا المبدأ يساعدنا على تجنب خطأٍ شائعٍ عند مناقشه المبدأ، وعادة ما يفترض بأن كلمتين مختلفتين تعبران عن نفس الشىء. أو أشكل لها مظاهر أخرى غير الشكل الذى أمامنا وعلينا أن نحلل البنية كى نفهم الشكل بصفةٍ خاصة.

ومن الأسباب التى تعلل ضرورة التأكيد على مسألة الشكل والبنية هو أن إدراكنا لهذا المبدأ يساعدنا على تجنب خطأٍ شائعٍ فى بحث مسألة الشكل، وعادةً ما يفترض أن الشكل والهيئة (form and shape) كلمتان مختلفتان لنفس الشىء. واستخدام كلمة الهيئة أو form لها مظاهر أكثر من كلمة شكلٍ , وعلى أية حال علينا أيضًا أن نقوم بتحليل البناء لنفهم الشكل بصورةٍ سليمة.

وقبل أن نتفحص صور الأعمال الفنية الموجودة بالكتاب لمعرفة الشكل والبناء نعود إلى الشكل الفج للوجه مرةً ثانيةً، ونحن إذ نرى أن الشكل الكلى (A) يحدده الجزء (B) حيث إن الخط المرسوم يفصل الشىء عن الأشياء الأخرى التى لا نكون مهتمين بها فى هذه اللحظة كالحروف والأرقام التى على نفس السطح الأبيض، الشكل (A) هو ما يجعلها مميزة. وعلى عكس ذلك فإن الشكل (A) لديه

أجزاء أخرى بجانب (B) والعلاقة بين جميع الأجزاء وبعضها البعض أى كلٍ منها بالآخر هى بنية أو بناء الشكل، ونحن نوجة اهتمامنا وجهودنا وانتباهنا لهذا الشكل الأولى للوجه ككل , لأن العلاقة بين الأجزاء المتعدده تجعله كلاً متلاحمًا وتجعلنا قادرين على معرفة أو التعرف على ما يقصده التصميم، العلاقة بين أجزاء الوجه البشرى وهى بشكلٍ عام تشبه بنيه الأجزاء فى هذا التصميم، وأسهل طريقةٍ لتحليل بنية شيء أو عملٍ فنيٍ هو أن تراه بلغة التوازن والاتجاه وأن تتعامل مع علاقات الأجزاء كبياناتٍ بصريةٍ تفحص علاقات كل من E , D, C, B ستجدها جميعًا بياناتٍ بصرية أو معلومات بصرية مرئية كل منها للأخرى , وعلى اعتبار أبعاد (القمه – القاعدة) واليسار واليمين والأمام والخلف أو أعلى وأسفل ومن جانب إلى جانب ومن الخارج إلى الداخل، فسوف ترى كيف أن البنية مستعدةٌ لشيء ما.

وفى الحقيقة أن التصميم بسيطٌ ومألوفٌ حتى أننا نفهمه على الفور وسوف نفكر فى تحليل الشيء أو العمل بهذه الطريقة الخاصة بالشكل والبنية.

وكثيرٌ من الأعمال الفنية بعيدةٌ عن البساطة ولا تُفهم على الفور ومن أول نظرة , وفى مثل هذه الحالات يجب علينا أن نفهم الشكل والبناء بعنايةٍ حتى نفهم هذه المظاهر فى الشكل.

وسوف تفهم صور الأعمال الفنية التى على صفحات ٤ , ٥ وتعجب بها وبشكل أفضل لو تصفحت هذه الأعمال من خلال الشكل والبنية.

وحتى تتعرف على الشكل تسأل نفسك كيف تميز هذا الشيء أو العمل عن غيره؟ وحتى تتعرف على البنية تسأل نفسك هذا السؤال كيف يتلاحم هذا العمل الفنى أو الشيء ويتماسك؟

وأنت تبحث عن ذلك وتحصل على إجاباتٍ معينةٍ لهذه الأسئلة وذلك باتخاذ الإجراءات والخطوات التى اتبعناها مع التصميم البسيط السابق ، فهو حتمًا سيساعدك وحتى بعد ملاحظة المظاهر الكبيرة للشكل ككل ، وذلك بالنظر إلى

الشكل والبناء لتركيز الانتباه إلى الأجزاء المختلفة مثل الأشكال المختلفة فى هذه اللوحة.

والتى فى هذه الحالة كانت فى السابق جزءًا ثم أصبحت الآن الشكل الكلى، وأن تلاحظ حينئذٍ الصورتين معًا، وسوف تصل إلى رؤيةٍ أعمق للشكل الكلى الذى تمثله هذه الأعمال الفنية.

والمعنى الذى تحتله صور الأعمال الفنية على الصفحة التاسعة يمكن تحصيله بسهولة كقاعدةٍ عن تلك الصور التى فى صفحتى ٤ , ٥ ولكن يمكنك فهم كل واحدةٍ منها وكل هذه الصور بشكلٍ أفضل إذا ما أوليت مسألة الشكل والبنية بعض الاهتمام.

وعندما نصل إلى شىء شديد التعقيد مثل كنيسة القديس بطرس فى روما, يكون واضحًا للجميع أهمية أن تدرس الشكل والبنية لتعرف مدى تمييز هذا الشىء وتماسك أجزائه ككل. تحول الى صفحتى ٨٤ , ٨٥ حتى يزيد إعجابك بهذا المعنى لأنه حقًا جديرٌ بالإعجاب وطالب العمارة يمكن أن يدرس كمًا كافيًا من الوقت لشكلٍ وبناء هذا النموذج المحسوس من إبداعات العمارة.

٤ـ التناسب والتناغم :ـ

بعد أن عرفنا الكل والجزء والشكل والبنية، سوف نعطى الاهتمام لثنائى ثالث يسمى التناسب والتناغم أو الاتزان، وهو أمرٌ يساعدنا كثيرًا فى فهم وتقدير العمل الفنى والإعجاب به.

وهذه الأفكار وثيقة الصله بالاتزان والاتجاه ومثل أى نموذجٍ بصريٍ أو ملموسٍ فهو يمثل فى نفس الوقت نموذجًا واقعيًا موجودًا فى الواقع أو محتمل الوجود للاتزان والاتجاه ومن نافلة القول أنه عندما يكون لدينا نموذج للرؤية أو اللمس

فسنجده أيضًا نموذجًا للاتزان والاتجاه، وفى هذه الحالات لا أحتاج إلى السؤال الأهم وهو كيف تكون الحقائق الخاصة بالاتزان والاتجاه موجودة أو ما هى ماهيتها؟

والتناسب هو التناسق فيما يتعلق بالتوازن فى النموذج البصرى أو الملموس بينما نعنى بالتناغم هو التناسق فيما يتعلق بالاتجاه فى النموذج البصرى أو الملموس. ونحن نستخدم مصطلح الاتزان مع النماذج التى تتميز بتناسبٍ ناجحٍ وعندما نستخدم كلمة تناغم أو تناسب مع النماذج التى تتسم بالتناسق الناجح.

يتمتع النموذج البصرى بنوعٍ من التوازن حتى أن كل جزءٍ موجودٍ فى اليسار هناك ما يطابقة على الجانب الأيمن، وكل الأجزاء متشابهة لأنه كل أبعاد اليمين و اليسار تم اختيارها وتأكيدها وفى نفس الوقت نرى الأجزاء المتشابهة فى التأكيد على تساوى اليمين واليسار تختلف فى عدة نواحٍ فيما بينها.

يسهل اكتشاف التناسق والاختلاف فيما بينها فى أعمال الزخرفة والعمارة.

ولنعد أولاً إلى صور الفنون الصغرى على صفحات ما بين ٨٨ , ٩٧ ثم أرجع بعد ذلك إلى أمثلة العمارة على صفحات بين ٧٣ حتى ٨٧ ثم بعد ذلك تفحص صور أعمال النحت والتصوير والطبع والرسم ويكون من الأفضل لو تفحصت بعض الأعمال الأصلية، إن أمكن حللها بنفسك لترى كيف تكون حقائق الاتزان موجودةً فى العمل الفنى وكيف يمكن التعرف على التوازن من خلال التناسق والانتظام الموجود فى حقائق الاتزان؟

ونجد نماذج بصريةً ومحسوسةً يكون التوازن موجودًا بها عند وجود اختلافات فى مظاهر الاتجاه وحيث تكون هذه العلاقة موجودةً بوسائل أبعاد الاتجاه وحيث تكون هذه العلاقة جوهرية فى النموذج فمثلاً يعطى الخط نموذجًا تكون فيه كل الأجزاء متشابهةً عند التأكيد على حقائق الأبعاد لأعلى ولأسفل ولكن الخط بيَّن أيضًا الاختلافات يميل نحو الجانب الأيمن ثم نحو الجانب الأيسر، لذلك فإن لدينا

سلسلةً من الانحناءات وكلها تقدم نحو الارتفاع لأعلى وفى هذه الحالة فإن لدينا تشابها بين الأجزاء وكذلك اختلافات ولكن الأجزاء كلها متصلة بتناسقٍ.

والآن انظر إلى بعض الأعمال التى تفحصها لمعرفة التوازن وعليك بتحليلها بحثًا عن التناغم، وفى كل حالةٍ عليك أن تجد أجابةً شافيةً لهذا السؤال:

كيف يمكن التعرف على التناغم من خلال تناسقٍ فى المعلومات الخاصة بالاتجاه؟

ونظرًا لأن التناسب والتناغم هما اعتبارات جوهريةٍ فى عملية الاستمتاع بالفن وتتضمن أيضًا أفكار الكل والجزء والشكل والبنية التى ناقشناها منذ قليل والتصرف الدال أكثر من غيره والذى يساعدنا هو لفظة الانتظام.

(٥) **تحليل التناسب والتناغم** :ـ

إن إيجاد مخطط لتحليل التناسب والتناغم والشكل والبنية والكل والجزء ليس بالأمر المستحيل إلى الحد الذى يمكن القول إنه لا يوجد تخطيطٌ مختلفٌ أفضل من هذا. ولكن كل طريقةٍ لها على الأقل مزاياها التى إذا ما تم تطبيقها بعنايةٍ يمكننا أن نفهم ونقدر العمل الفنى بدرجةٍ أكثر مما يمكن أن نحصل عليه بدون هذا البرنامج.

إن مبدأ المقارنة تتضمنه العملية التى سوف نتناول خطوطها العريضة، فعند تحليل عملٌ فنى يجب أن تكون المقارنة منظمة منهجيًا ومخططة وقارن الأجزاء بالأجزاء والكل بالكل.

ولكى نقوم بتحليل أى عملٍ من الأعمال من الصفحة ١ حتى الصفحة ٩٦ فهذا غير مستطاع لأنه سوف يستهلك مساحةً أكبر من الحدود التى يسمح بها هذا الكتاب.

ولتوجيه تحليلك على ضوء ما قرأته للتو فهناك الخطوط العريضة لمعالجة العمل الفنى أو الإجراءات المتبعة والتى سنوضحها وذلك من خلال سلسلةٍ من الأسئله التى يجب ان تسألها عن كل عمل تقوم بتحليله لتفهمه بشكل أعمق وأكمل. وهذه الأسئلة قد تتغير وربما تكون متفردة أو مرتبطةً بتفاصيل أكثر لتكون أكثر إتقاناً ولضمان إجاباتٍ معينة وفى وجود العمل الفنى فسوف تفهمه كنموذجٍ من الإحساس نتج عن تقنيةٍ معينةٍ وكشكلٍ مميزٍ ومتماسكٍ عندما يكون الشىء الموجود فى الواقع هوالشىء الفريد.

١) هل هذا الشىء مثالٌ من الرسم أو التصوير أو الطبع أو النحت أم أنه أحد أعمال الفنون الصغرى؟ كيف تمت المعالجة؟

٢) هل هذا نموذجٌ كلى؟ كيف يختلف هذا العمل عن الأشياء الأخرى فى المنطقة المجاروة له مباشرةً حتى يكون هذا الشىء مميزٌ عنهم وله شكلٌ معين؟

٣) ما الحقائق المقدمة هنا والتى نراها بحاسة الإبصار؟ كيف يختلف ما نراه وفقاً لبلوغ القمة ودرجة اللون وتركيز اللون ومن ثم فإن الشكل البصرى له أجزاء؟

٤) ما الحقائق الممثلة هنا بحاسة اللمس؟

كيف يختلف الشىء الذى تلمسه لو تفهمه بالمعادل البصرى لحاسة اللمس عن شىء آخر من حيث الكتلة والمساحة والحافة لأن هذا الشكل الملموس له أجزاء؟

٥) ما الحقائق الممثلة أمامك بحاسة الاتزان؟ كيف يختلف ما تراه أمامك أو تلمسه فيما يتعلق بالقمة والقاعدة واليمين واليسار والداخل والخارج وأن هذا النموذج لديه أجزاء؟

٦) ما حقائق الاتجاه الموجود هنا؟ كيف يختلف ما تراه أو تلمسه من حيث القمه والهبوط من جانبٍ إلى جانب والداخل والخارج لذلك فإن هذا النموذج الخاص بالاتجاه أجزاء؟

٧) كيف تتواجد عملية التناسب فى هذا الشىء؟

هل التوازن قد تحقق فى هذا الشىء؟

ومن حيث شروط القمة والقاعدة كيف تم إعداد الحقائق البصرية؟ كيف تم تنظيم حقائق اللمس؟ وبلغة اليمين واليسار كيف تم تمثيل حقائق الإبصار؟ كيف أعطيت لك حقائق اللمس؟

وفقًا لشروط الأمام والخلف كيف وجدت الحقائق الخاصة بالإبصار؟ كيف أعطيت حقائق حاسة اللمس؟

٨) كيف يتواجد التناغم فى هذا العمل؟ هل التناسق مكفول فى هذا العمل؟ كيف تم إعداد حقائق العلوى والسفلى بصريًّا فى هذا العمل؟ كيف تم تنظيم حقائق اللمس؟ ومن حيث الجانب إلى الجانب كيف تتمثل الحقائق البصرية؟ كيف تعطى بيانات أو حقائق اللمس؟ ومن حيث لغه الداخل الى الخارج كيف تجد البيانات والحقائق البصرية موجودةً فى العمل؟ كيف أعطيت حقائق اللمس؟

٩) هل هذا العمل تصميمًا كليًا؟ هل لديه شكلٌ معين؟ ما المواد والأدوات والمعالجة التى تم بها هذا العمل؟

١٠) ما عناصر الإحساس البصرى التى تم اختيارها أو تنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال رقم (٣) ما الحقائق البصرية الواضحه لأنها اختيرت للتأكيد عليها وما الحقائق أو البيانات التى تم إهمالها؟

١١) ما عناصر حاسة اللمس التى تم اختيارها كأجزاء لهذا التصميم؟

راجع إجاباتك بالسؤال الرابع ما حقائق اللمس الواضحة لأنها اختيرت للتاكيد على وجودها وما المادة والحقائق التى تم إهمالها؟

١٢) ما عناصر الإحساس بالاتزان التى تم إختيارها وتنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال الخامس ما حقائق الاتزان الواضحة للتأكيد على وجودها وما الحقائق التى تم إهمالها؟

١٣) ما عناصر الإحساس بالاتجاه التى تم اختيارها وتم تنظيمها كأجزاء لهذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال رقم ٦ ما حقائق الاتجاه الظاهرة التى تم اختيارها للتأكيد على وجودها وما الحقائق التى تم إهمالها؟

١٤) ما كيفية وجود التناسب فى هذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال السابع كيف تحقق التعاون باستخدام التقنية اللازمة لإنتاج هذا العمل؟

١٥) ما كيفية وجود التناغم فى هذا التصميم؟ راجع إجاباتك بالسؤال الثامن كيف أمكن تحقيق التناسق باستخدام التقنية اللازمة لإنتاج هذا الشئ؟

١٦) باستخدام القلم الحبر أو القلم الرصاص اصنع نسخة فجة لواحدٍ من أبسط الأعمال الفنية الموجودة على الصفحات الأولى، لاحظ ما العناصر المشتركة والموجودة بين النسخة التى صنعتها والشىء الذى نسخته؟ ما أوجه الاختلاف؟ ما نتائج مقارنة هذا الرسم والشىء المنسوخ حسب الشروط المشار إليها فى الأسئلة من ١ حتى ١٥؟

١٧) قارن بين رسم مايكيل أنجلو مع لوحة الفريسكو التى تعتمد على هذا الرسم التخطيطى (انظر ص ٣٦ – ٣٧) ما العناصر الموجودة والمشتركة بين الدراسة المبدئية والعمل المنتهى؟

١٨) ما الاختلافات؟ ما نتائج هذه المقارنة بين المخطط والمنتج النهائى والرجوع إلى الشروط التى أشرت إليها فى الأسئلة من ١ الى ١٥؟

١٩) ارسم رسمًا بنفسك سواءً بالنقل بيدك أو بتتبع آثار خطوط واحدٍ من الأعمال المنسوخة فى هذا الكتاب، ولكن بدلاً من تتبع الخطوط كما هى حل محل الخطوط المعقدة والمخططات بخطوطٍ مستقيمةٍ تصميم العمل الاصلى المكتمل؟

٢٠) ارسم رسمًا سواءً بيدك بحريةٍ أو بتتبع أحد الأعمال الموجودة فى لوحات هذا الكتاب – ولكن بدلاً من تتبع الخطوط كما هى، حل محلها منحنياتٍ بسيطةٍ – ما هى النتيجة التى أمامك؟ وبدلاً من الكتل المعقدة مكعبات وأسطوانات وبأشكال هندسيةٍ بسيطةٍ – كيف يكون هذا الشكل عند مقارنته بالشكل الأصلى؟

٢١) اصنع نموذجًا صغيرًا من الطين الصلصال أو أى مادةٍ جميلةٍ أخرى لعمل نسخة مبسطة من بعض أعمال النحت أو العمارة أو أحد الفنون الصغرى المصورة فى الصفحات الأولى لهذا الكتاب، كيف يكون الشكل عند مقارنته بالشكل الأصلى؟

٢٢) ادرس التصميم الكامل لمبنى من المبانى التى تستطيع الوصول إليها. كيف تكون هذه التصميمات بالمقارنة مع العمل المنجز عن هذه الرسومات؟

٢٣) خذ ورقةً ذات مقطعٍ عريضٍ وبعض الشيتات المقسمة إلى مربعاتٍ صغيرةٍ، ضع بعض الرسومات فى القمة التى تشير إلى مخططات أحد المبانى والذى يمكنك أن تتفحصه بنفسك على الطبيعة ثم أظهر المخطط الأساسى من حيث الارتفاعات والقطاعات الأكثر أهميةً، ما أوجه التشابه بين الشىء ورسوماتك؟ وما أوجه الاختلافات؟

ومن خلال هذه التمرينات وتمريناتٍ أخرى التى يمكن أن تخترعها أنت فسوف تحصل على فهم أكبر وأعمق للعمل الفنى كشكل بعمل كلى ذى أجزاء، وكشكلٍ وبنيةٍ، وكنموذجٍ حسى تم إنجازه بواسطة تقنيةٍ معينةٍ ذات تناسب وتناغم.

وعليك أن تولى أهميةً خاصة لتلك الأسئلة التى تتعامل مع الحاسة البصرية، فإن أكثر ما قد يخدعنا أو يُضلنا هو ما يسمى تناسق الألوان color harmony

وهو ما يشير الى الطريقة التى تجمع اختلافات اللون معًا فى علاقةٍ منتظمة، وهناك صياغات مختلفةٍ لإنجاز هذا الأمر، لكننا سوف نفهم المسألة بشكلٍ أفضل لو أننا قمنا فى البداية بتحليل النماذج التى تبين أشكالاً معينةً من اللون بحرصٍ وعنايةٍ، وهذه النماذج يمكن فحصها باستخدام بيانات الحواس الأخرى بجانب حاسة الإبصار.

ويمكن أيضًا استخراج نوع من التوازن والتناسق من هذه العملية فإن دراسة الأعمال الفنية بلغة التناسب أوالتناسق أو التناغم لا يستنفد إمكانيات كثير من الأعمال الفنية، وربما نقترب من تحقيق ذلك عندما نأخذ فى اعتبارنا عملاً من أعمال الفنون الصغرى (انظر ص ٨٨ – ٩٨) بدون قراءة البطاقة الموجودة على هذا العمل أو معرفة مسبقة، فمن الواضح كما ترى عندما تنظر لأعمال الحفر الحمضى لرمبرانت وفرديناند بول (انظر فى ٤٨ – ٤٩) هناك شيء ما وراء التناسب والتناغم)

(٦) كيف وماذا ؟

إن ما نجده فى رسومات رمبرانت وفرديناند بول المصنوعة بالحفر الحمضى هو معناها ونوعيتها لأننا نلاحظ الاختلافات بينها على الرغم أنها لا تشتمل على حقائق أو بيانات ذات علاقةٍ تأتى عبر التناسب والتناغم، ولكى نقول ما هذا الشيء فإننا نشير إلى معناه ولإظهار كيف يكون هذا العمل أو الشيء فهذا ما يعطينا وعيًّا وإدراكًا بنوعية هذا العمل.

وعندما نقابل شيئًا غريبًا أو غير مألوفٍ أوأننا غير متأكدين من معرفة كنهه فإننا نسأل ما هو؟ ونحن حينئذٍ نريد له اسمًا وتفسيرًا لذلك فإننا نربط هذا الشيء الجديد بأشياء أخرى نعرفها بالفعل بطريقة ما، وإذا ما عدنا إلى ص ٤٩ وكنا غير قادرين على معرفة أو تذكر الرجل الموجود بالصورة، يمكننا أن نعرفه بسهولةٍ

بقراءة تعليق الصورة فنعرف أن هذه اللوحة هى نسخةٌ من صورة شخصيةٍ صنعها رمبرانت لنفسه، وهو فنانٌ عمل فى مدن هولندية معينة وعاش فى هولندا منذ ١٦٠٦ حتى ١٦٦٩ وقد صنع هذا الحفر أو الكليشية عام ١٦٣٩م

ومثل هذه الجمل تعتبر معلوماتٍ حول الشىء وهى تخبرنا ما هذا الشىء بلغة الأشياء الأخرى؟

وهناك كثيرٌ من الأمثلة من الأشياء الأخرى، لذلك فإننا عندما نربط هذا الشىء المعين أو العمل الفنى المقصود بهم (أى الأشياء) فإننا نفهمه من خلال شروط أو ظروف غيرمقيدة بهذا الشكل الفريد.

وعندما نطلق على هذا الكليشيه Print أى الطبع لفظة etching أو الحفر الحمضى فإننا نربطه بآلاف الطبعات. وعندما نقول إنه بورتريه شخص فإننا نشير بذلك إلى شىء يوجد منه أعدادٌ هائلةٌ من أنواعٍ مختلفةٍ، حتى أن رمبرانت صنع لنفسه عددًا من البورتريهات الأخرى غير هذا الموجود فى صـــ٤٩ وقد كان هناك أيضًا أناس آخرون ممن عاشوا فيما بين ١٦٠٦ حتى ١٦٦٩ كما أن كليشيهات الحفر الحمضى صنعها فنانون كثيرون آخرون عام ١٦٣٩، وفى كل جزءٍ من الوصف الذى يقول لنا ما هو هذا الشىء تقوم بربط هذا الشىء بأشياء أخرى مثله على هذا النحو، ونحن لا نعرف ما هى هذه الأشياء بالفعل لذلك فإننا نفهم هذا الشىء الحالى غير المؤكد بالنسبة لنا بشكلٍ أفضل عندما نشير إلى الأشياء المشتركة بين هذا الشىء والأشياء الأخرى المعروفة لدينا.

ولكن نوعية الطبع تكمن أكثر فى اختلافه عن الأشياء المشابهة الأخرى. ولكى ندرس العمل الفنى من خلال اكتشاف بيانات الإحساس التى يمثلها هذا العمل ونتتبع تقنيته وتحليل أجزائه أو مظاهره وهو مجهود نبذله لنتعرف على كيفية اختلاف هذا العمل الفريد والموجود بالواقع عن غيره.

ونحن إذ نحاول الإمساك بنوعية العمل الفنى الذى لدينا وأمامنا فإننا نتساءل كيف يكون هذا الشىء الموجود بالواقع والفريد والمتميز والمتماسك كشىء كلى مختلفًا عن غيره؟

فإذا ما عرفنا بالفعل ما يكفى عن "رمبرانت" بعد قراءتنا تعليق الصورة فإننا بذلك لا نحتاج إلى استفسارات أخرى لأننا حينئذٍ سندرك من خلال رؤيتنا البصرية أن هذا النموذج مكونٌ من خطوطٍ داكنة اللون على ورقةٍ فاتحة , تم انتاجها أصلاً بتقنيه الحفر الحمضى، ونشعر أن هذا يمثل إنسانًا فريدًا يبدو ظهوره عام ١٦٣٩ كلحظةٍ ضمن حياته المميزة والمتماسكة فى فترة ما بين ١٦٠٦ حتى ١٦٦٩، وهذا الرمبرانت الذى يعيش حياةً مزدهرةً وحياةً زوجيةً سعيدةً والذى يعيش بالاحترام، والصورة التى تمثل الشىء الوحيد فى هذه اللحظة هى شكلٌ يمثل رمبرانت كما كان عليه وكما أنت الآن.

وحيث إن نوعية التفرد أو الفردية هى تلك الصفة التى يختلف فيها الفرد عن الواقع فإن الإخفاق فى الإعجاب بالنوعية عادةً ما يكون سببه إعطاء الاهتمام للمظاهر التى يماثل فيها الأشياء الأخرى، فإذا ما نظرنا إلى الرسم المطبوع بالكليشيه أو الرسم الموجود فى ص ٤٩ وشعرنا بأنه مجرد حفرٍ آخر، فإننا نكون مهتمين بأحد المظاهر التى تجمع هذا العمل بأعمال الرسوم الأخرى. وحتى نجنى ثمار الإدراك والوعى بالنوعية فإننا نحتاج إلى توجيه الاهتمام للاختلافات بين الأشياء المتشابهة فى طرق كثيرة.

وإذا ما كان الطبع الموجود ص ٤٩ يمثل لنا مجرد طباعةٍ بالحفر الحمضى فقط فإن ما يجب أن نقوم به هو مقارنته بطبعةٍ مشابهةٍ، والصورة المطبوعة على ص ٤٨ هى أيضًا مطبوعة بكليشيه بالحفر الحمضى صنعها رجلٌ له أفكارٌ مشابهةٌ وخلفيةٌ مشابهةٌ لأنه قد يكون تلميذ رمبرانت "فرديناند بول"، وربما يكون من الأفضل أن نبدأ باستخدام الأسئلة التى تساعد على اكتشاف التناسب والتناغم فى

الأعمال الفنية ولكى نرى بشكلٍ أوضح ما يجمع كلتا الطبعتين من أوجه تشابهٍ مشتركةٍ بينهما.

ثم بعد ذلك نوجه اهتمامنا نحو ملاحظة أوجه الاختلاف بينهما بشكلٍ محددٍ ودقيق كيف تختلف أجزاء عمل بأكمله عن الأجزاء المشابهة فى الآخر؟

كيف يختلف شكل هذه الأجزاء عن تلك الموجودة فى العمل الآخر؟ كيف تختلف بنية الأجزاء فى حالةٍ عما نراه فى العمل الآخر؟

بهذه الطريقة نكتسب ألفةً قريبةً من كل من الطبعتين. ويجب ألا نركز على إحدى الطبعتين لفترةٍ طويلة حتى لا نصبح مُتعَبين ويفقد انتباهنا واهتمامنا حدته وحماسه، يجب أن نبذل اهتمامنا من واحدةٍ إلى الأخرى من طبعة رسوم رمبرانت وبول، وفى مناسبةٍ أخرى لاحقةٍ زمنيًا بعد ساعةٍ أو يومٍ أو شهر نكرر هذه المقارنة المنظمة بين الاختلافات الموجودة فى كل منهما فيزيد إعجابنا بنوعية العمل بتركيزٍ أكثر، ولكى نجعل اهتمامنا أبعد من ذلك ربما نكتشف معلوماتٍ أكثر عن رمبرانت وبول حسب ما تسمح الفرصة بذلك، ويجب أن نعرف أكثر عن أعمالهم الفنية وعن الفن فى هذه الفترة فى هولندا وفى غيرها، وعندما نعود إلى المقارنة المنهجية المنظمة لمعرفة الاختلافات سوف نجد أن إحداهما أكثر ثراءً وحتى أكثر عُمقًا من حيث النوعية من اللوحة الأخرى أو الطبعة الأخرى.

وربما يمكن للكلمات أن تدلك على طريقةٍ تساعد فى اكتشاف نوعية الأعمال الفنية، ولكن مرةً ثانيةً إن الكلمات قد ترشد إلى التجارب لكنها لن تحل محل التجريب، حيث يجب أن تقوم أنت نفسك بالتجريب طالما كنت تركز على شكل العمل الفنى. وبعد أن اختبرت هذه الإجراءات أو الخطوات مع هذين الكليشيهين استخدمها بفاعليةٍ مع أشياء أخرى تمثل نماذج من الإحساس المنتج من خلال تقنيةٍ متصلةٍ بالرسم.

٧ ـ النوعية والإحساس:ـ

المعنى والنوعية من الأوجه التى يتفوق فيها العمل الفنى عن كثيرٍ من نماذج الإحساس من المنتجات التقنية أو أى أنواعٍ أخرى من التجربة الحسية، ويجب أن نفهم أيضًا أى الطرق التى يمكن أن توظفها لتكبير معنى الأعمال الفنية ولكن قبل أن نستمر فى ذلك أو نستطرد فيه يجب أن نبحث كيف تكون العلاقة بين النوعية والإحساس وهل هما الشيء نفسه؟ إن الفهم الجيد لهذه الأسئلة سوف يعزز بقوةٍ الاهتمام بالفن لأنها تجعلنا قادرين على تجنب ما لاحاجة لنا به والكثير من أسباب الحيرة.

ومرةً ثانيةً فإن الكاريكاتير الفج الذى تعاملنا معه أكثر إقناعًا من الأعمال الفنية المعقدة، لأننا يمكننا بدون أن نبذل أى جهدٍ نتخيل موقفًا تكون فيه عوامل النوعية والإحساس التى تميزهذا الشيء وهؤلاء الذين يهتمون به.

فالطفل الذى يرسم هذا الرسم فى هامش الصفحة يرى هذا الشيء مسليًا وذا مهارةٍ تدعو للسرور، وإذا ما شعر بذلك فإنها بالنسبة له صورةٌ لطيفةٌ مضحكةٌ، لكن عمه جامع الكتب النادرة ومقتنيها يراها شيئًا فجًا مزعجًا، لذلك فإن الرسم بالنسبة له خربشةٌ سخيفةٌ وكنوعٍ من الإحساس المنتج بتقنيةٍ معينةٍ فإن التصميم متشابهٌ لكلا الشخصين.

وفى كلتا الحالتين له نوعية لكن نوعية تختلف عند كلا الفردين.

وبما أننا نأخذ الموقف أيضًا مع وضع مسألة الإحساس فى الاعتبار. لو أننا شاهدنا الطفل وهو يرسم نلاحظ أنه ينظر إلى عمله بعين الرضا والاستحسان وهو مسرورٌ بما أنجزه. ونحن نرى رد فعل عمه عندما يرى التصميم أو الرسم على صفحةٍ من أحد مقتنياته القيمة، ونحن ندرك أنه فى حالةٍ من الغضب والضيق وحالة الطفل أثناء رسمه وحالة الرجل الكبير عند عثوره على ما فعله الولد هى انفعالات وأحاسيس المتلقى أو الملاحظ للعمل الفنى.

ومثل هذا الموقف يصور لنا العلاقة بين النوعية والإحساس بالأشياء سواء كانت حيةً أم غير حيةٍ وأن لها نوعية، والكائن الحى فقط هو الذى يمتلك الإحساس والانفعال.

النوعية والإحساس أسماء مختلفةٌ لمسمياتٍ مختلفةٌ، ومن الواضح أنه من الصعب ان يكونا اسمين لنفس الشيء أو لشيء واحدٍ لأن الطفل الذى لديه مشاعر أو إحساس بالرضا والسرور وهو فى نفس الوقت محزنٌ ومؤلمٌ بالنسبة لعمه.

والتمييز بين النوعية والإحساس يعتبر من الأشياء التى يجب أن نتذكرها عندما نتعامل مع تعبيرات شعبيةٍ معينةٍ للفن، ويعرف الفن أحيانًا بأنه يثير عواطف أو أحاسيس سارةٍ للمتلقى وهناك على أية حالٍ أعدادٌ ضخمةٌ من الأشياء التى تثير أحاسيس بالرضا لكنها ليست من الأعمال الفنية والقول بأن هذا الشيء يثير البهجة أقل أهميةً من أن تقول لنا كيف يفعل ذلك، ويمكننا أن نفترض أن مختاراتٍ من حقائق الإحساس هى التى نفضلها فى عصرٍ تاريخيٍ وتظل موجودةً فى الأعمال التى وصلت لنا من ذلك العصر مثل الكتابات الحالية عما كان يفضّله الناس فى الماضى،هذه الأعمال كانت فى الحقيقة تمنح المتعة لصانعيها ورعاة هؤلاء الفنانين، ولكن بمعرفة ذلك فقط ولا شيء أكثر من ذلك تكون معرفتنا مقصورة، وكل الأعمال التى أُعيد إنتاجها من خلال الصفحات الأولى حتى صفحة ٦٩ أعمالٌ فنية وتكاد جميعها تعطى متعةً للناس فى العصر الذى صنعت فيه، ولكن كيف يمكننا أن نقول قبل أن ننظر إلى هذه الصور ما هى نوعيات هذه الأشياء وكيف تعطى المتعة؟

وهناك صيغةٌ شعبيةٌ أخرى هى التأكيد على أن الفن يثير مشاعر خاصةٍ بالفن ومقصورة عليه أو أحاسيس فنية، ومثل هذا التعبير عبر مباشر كذلك فإن التعـريف الخاص بـه يشمل مصطلحًا تحتاج إلى تعريفٍ عندما تريد أن تعرف ما هو الفن بأن القول بأن الفن هو ما يثير الإحساس الفنى فإن هذا لا يسعفنا فى معرفة الفن لأن السؤال يظل بلا إجابةٍ كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء، ولا نستطيع

من خلال الملاحظة اكتشاف أى عاطفة أو أحساس وهو حالة من الشخصية الحية التى تحدث فقط عندما يثار هذا الشخص بعملٍ فنى وليس فى أى وقتٍ آخر.

وأنت بالتأكيد تأتلف مع عملٍ فنى ما، والذى تكتشف فيه جمالاً من نوعٍ ما،وعندما تجد هذا الشيء الجميل أمامك تشعر بالسعادة وأنت تعرف أن هذا الشيء جميلٌ بحق وأنك تشعر بالسعادة والسرور، ومما يمنع وجود مشكلة لا داعى لها أن تلاحظ أن الجمال هو نوعية عملك الفنى وأن السعادة هى الإحساس الذى تجربه عندما ترى هذا العمل الفنى،وحتى تستمتع بمثل هذه المناسبة ليس من الضرورى أن تكون أنت جميلاً. لامعنى إلى افتراض أن العمل الفنى سعيد ، وذلك لأنه من الواضح أن نموذج الإحساس المنتج بتقنيةٍ كتمثالٍ لوجه أو مبنى هو شيء غير قادر على الشعور بالإحساس.

والحيـــرة بين النوعيـــة والإحساس لـــم تعد الأساس لكثيرٍ من الأبحاث التى لا طائل فيها لأن تعريفها أصبح مفروغاً منه عند محاولة اكتشاف العناصر الدقيقة للفن.

٨ ـ العناصر الدقيقة أو الصغيرة فى الفن :ـ

الذين ينظرون إلى أن العاطفة أو الإحساس والنوعية متطابقان كأمرٍ مفروغ منه عادةً ما ينقصون الفن إلى عناصر أساسيةٍ معينةٍ مثل الخطوط والتناسب والألوان التى يجدونها فى الأعمال الفنية التى تعجبهم والتى سوف تثير كما يتوقعون أحاسيس مشابهةً فى الآخرين عند توظيف نفس العناصر.

وإذا كان الفن يتكون من أشياء جمالية تثير مشاعر سارةً وأحاسيس جماليةً، واذا كان تأثير الكل يأتى من بعض الأجزاء لذا يكون من الأمور المرغوب فيها اكتشاف هذه العناصر، و يجب أن نكون قادرين على الحكم الصحيح وأن نكون قادرين على الحكم على خلقٍ وإبداع أعمالٍ فنيةٍ

يمكننا أن نختبر العــوارض الصلــبة أو أى عناصر بنائيةٍ فى بناء مكتبٍ أو كوبرى ومن ثم فإن المهندسين والمقاولين يمكنهم أن يصلوا إلى نتائج أكثر كفاءةً.

لذلك فإن المعتقد هو أننا قد نختبر ردود أفعال البشر تحت ظروفٍ معينةٍ تحت سيطرة وتأكيد العناصر الأساسية للفن. ولكن الأفراد الذين تم اختبارهم فى العمل والذين سنبدأ بهم نادرًا ما كانوا أشخاصًا مناسبين للعينة لهؤلاء الناشطين فى إنتاج واستهلاك الفن.

الاستمرارية والنقاء والخواص الأخرى للأصباغ يمكن أيضًا اختبارها بوسائل العينة وبينما نرى اثــنين من الكبارى صنعا بنفس المواد، والاثنان يؤديان وظيفةً بطريقةٍ مرضيةٍ , ونرى صورتين استخدمت فيهــما نفــس الأصبــاغ قد لا تكون بنفس القدر من الإعجاب بل يتفاوت الإعجاب بالعملين لأن الصورة غير الناجحة مرهونة باستمراريتها واستمرارية موادها.

وقد رأينا بالفعل أنه على العكس من افتراض البحث عن العناصر الدقيقة فى الفن فإن نوعية الشيء ومشاعر الإنسان الذى يرى هذا الشيء كعملٍ فنى ليست متطابقةً. والنقاش السابق للنوعية وعلاقتها بالكل والجزء يشير إلى وجود خطأٍ فادح،الكل يمتلك النوعية والأجزاء التى يتكون منها هذا الكل تأخذ نوعيتها من الكل الذى يشكلون أجزاء منه، والشكل فريدٌ ومميزٌ وهو شيء متلاحمٌ ككل ونوعيته ليست من مجموع نوعيات الأجزاء المكون منها هذا الشيء. عند توقع أن كل الصور التى تستخدم أنواعًا معينةً من الألوان والأشكال أو النسب سوف تحظى بالإعجاب فإن هذا لا يقل عن افتراض أن هؤلاء الذين يستخدمون أصباغًا نقية وأكثر بقاءً سوف يكونون كذلك. الألوان والأشكال والنسب والأصباغ أجزاءٌ من الشيء وهى تكتشف من خلال التحليل أو المقارنة ولكن النوعية يحتويها الكل وليس الجزء.

ولفهم العمل الفنى بشكلٍ أفضل يمكننا عقليًا تفكيكه وتحليله إلى تلك العناصر مثل درجات اللون والأشكال لذلك فإننا عندما نعود إلى الكل نجد لدينا رضًا عنه أكثر من ذى قبل لكننا لا نقــوم بإعــادة تجميع الأجــزاء التى للشىء لأن الصورة أو اللوحة لا تزال شيئًا موجودًا بالواقع وفريدًا وعملاً كليًا.

البرنامج الذى بدأ منذ ٦٠ عامًا والذى كان المرجو منه الوصول إلى قوانين ذات قيمة للفن من خلال دراسة العناصر الذرية أو الصغرى لم يتم انجازه لأن فرضياته لا وجود لها. وأحسن جزءٍ من الحكم الذى وصلنا إليه هو التأكيد على معنى ونوعية العمل الفنى الذى لدينا بالفعل وهو أكثر فائدة من محاولة إيجاد قانون وتشريع للحلول.

٩ ـ الشكل والمادة:ـ

لقد تعرفنا على عددٍ من الأفكار التى تساعدنا على فهم الفن عند مستوى الشكل وعلينا الآن أن نختبر فكرة الشكل مرةً ثانيةً للتأكد من أنها فى علاقةٍ تبادليةٍ، وكما رأينا العلاقة التبادلية بين الإحساس والشكل والتقنية والتصميم، وسوف نجد أن الشىء الملازم للشكل هو النموذج.

والطريقة السهلة هى ملاحظة كيف أن اتصال الشكل والشىء أمرٌ لا يمكن تجنبه هو أن نقوم أولاً بفحص ملابسات بدائل معينة لمصطلح "المادة".

بإستخدام كلمة form وهى تعنى نوعًا أو شكلاً أحيانًا يقصد بها معنى الشكل فقط، لكن البنية تكون وثيقة الصلة وذات علاقةٍ متبادلةٍ مع الشكل. والشكل هو مبدأٌ سلبى من المنع والقصر، بينما البنية هى المبدأ الإيجابى للتلاحم والتماسك، والنموذج الذى يعد تنظيمًا ما لمادةٍ أو حقائق ملموسةٍ ومحسوسةٍ له شكلٌ وبنيةٌ والنموذج البصرى يكون لديه هذه المظاهر.

وأحيانًا يشار أيضًا إلى "المحتويات" على أنها علاقةٌ تبادلية مع الشكل، التنظيمات الملموسة وحدها تحتوى كما أنها أيضًا تُحتوى وعند الحديث عن نماذج أخرى بنفس الطريقة فإنك تكون معرضًا للخطأ. وعندما نتفحص الاشياء الملموسة مثل الفازات (انظر ص ٩٠ , ص ٩١) أو الصناديق (انظر ص ٩٢) فإننا سنجد إمكانية أن تحتوى أشياء داخلها.

يمكن أن تصب السوائل من الفازة وإلى داخل الفازة، ويمكن وضع المواد الاخرى فى الصناديق أو اخذها من الصناديق وفى مثل هذه الأمثلة يمكن فصل الحاوية وما تحتوى عليه عن بعضها البعض لكن الشكل وعلاقته التبادلية يجب ألا ينفصل عن الشيء الموجود بالواقع.

فإذا ما قللنا كل التجربة المحسوسة فى حاسة اللمس فقط واعتقدنا بأن المحتوى هو العلاقة التبادلية للشكل فإننا حتمًا سنقابل بعض العوائق التى لا داعى لها وهى عوائق لا يمكن التغلب عليها بسهولة، واذا افترضنا أيضًا أن النوعى والإحساس هما نفس الشيء فإننا سنجد أن العواطف أو الإحساس من سمات الكائن الحى فقط. كيف للجمادات مثل التمثال (انظر ص ٥١ , ص ٥٨) ان تكتسب صفه النوعية؟ اذا ما كان الشيء المصنوع من الحجر يفتقر إلى العاطفة كواحدةٍ من المكونات هل النوعية والإحساس موجودة فقط فى مكوناتى؟ وهل أنا ضحية وهمٍ عندما أعتقد ان شيئًا من الجمادات يمتلك نوعية؟

هل هى حقيقة فعلاً أن فى داخلى عاطفةً وإحساسًا ولكن لا توجد نوعيةٌ فى الشيء الذى أصنعه؟

مثل هذه الأسئلة لا طائل منها وليس لها حل، وهى تخرج من النقص الضيق لما هو ملموس مع الاعتقاد الخاطئ بأن المحتوى هو علاقة تبادلية للشكل وأن النوعية والإحساس أو الشعور يمكن أن يكونا متطابقين.

فالعلاقة بين المادة والشكل هى المصطلح الذى نحتاج إليه.

لم نجد نموذجًا أو تصميمًا أو شكلاً لديه المعنى والنوعية بدون مادة، إن حقائق الإحساس التى ينشئها النموذج هى مادته. بينما التصميم الذى تم إنجازه بتقنيةٍ معينةٍ يفسر الحالة الحالية لهذه الماده، والمعانى والطبائع الأخرى التى يمتلكها الشكل هى المعانى والطبائع الخاصة لشىء يتسم بكونه موجودًا فى الواقع ومتفردًا ومميزًا ومتماسكًا وكليًا وعندما نجرب شكلاً فإننا نراه شكلاً لشىء ما وإن هذا الشىء هو مادته.

والمادة هى شىء ملازم للشكل والعلاقة بينهما تبادلية ولا نجد أحدهما بدون الآخر. فالشكل والمادة أو الحالة التى عليها هذا الشكل هى أفكار وثيقة الصلة بأى عمل فنى نصفه أو نعرفه أو نستمتع به وهى أفكار عامةٌ حتى أننا نضطر إلى اختبار بعض الأخطاء الشائعة قبل أن يمكننا مناقشة موضوع كيف نحصل على المعانى بشكلٍ مفصل.

١٠ ـ المعنى :ـ

إن الشكل والمادة، والجزء والكل، والشكل والبنية، كلها أفكارٌ يمكننا دائمًا أن نستخدمها لفهم وتقدير الفن، وعندما نرى أن الشىء الذى لدينا هو نموذجٌ من الإحساس ونتاج تقنيةٍ معينةٍ فإننا نصفه بالفن، ونكتشف بعض المعانى التى يحملها هذا العمل، ولقد فعلنا ذلك من خلال إيجاد العلاقة بين الأجزاء والكل الذى أمامنا مع أشياء أخرى.

والصيغة العامة التى وجدنا بها معانى العمل الفنى مجرد تدريبٍ واضحٍ للمعالجة التى اتبعناها. والصيغة هى مقارنة التشابهات والاختلافات. وعندما نكون غير متأكدين وفى حالة من الشك والارتباك أو الجهل فإن هذا ما نفعله ونميل لإيجاد المعانى الواضحة حيث نجد الاختلافات بين الأشياء المتشابهة بدرجةٍ كبيرةٍ.

ويجب أن تكون معظم المعانى ثابتةً أيضًا ودائمة، ومن ثم فإننا نعمل عليها بالشكل المعتاد ان لم يكن غريزيًّا، والذكى يميز بين الصواب والخطأ وبين التذكر والعمل بناءً على ذلك. وعلينا ان نستفسر عن معنى الشىء فى مناسباتٍ قليلة، والتكامل الهام يعتمد على معانٍ عادةً ما تكون سليمةً عندما يكون الشىء أو العمل الفنى غريبًا أو غير مألوفٍ أو شيئًا غير معتادين عليه فنحن نفعل شيئًا لا نفعله عادةً أو يجب ألا نفعله وهو أن نسأل "ما هذا الشيء؟"

إن فهم العمل الفنى على إنه نموذج للإحساس وناتج عن تقنية ليس من الأمور التى ترضينا عادةً , لذلك نبحث عن معانٍ أخرى للعمل الفنى لنتعرف على نوعيته بشكل أفضل.

عندما ترى تمثال رجل من النحاس أو البرونز لإنسان ذى أربع أذرعٍ ويقف على رجلٍ واحدةٍ وقد رفع الأخرى عاليًّا وهو يرتكز على ظهر طفلٍ ساجد , يكون لدينا تمثالاً يمكن أن نحلله إلى التناسب بين الأجزاء والتناغم بين الأجزاء كنموذجٍ للإحساس، ندركه بحواسنا تم انتاجه بتقنية معينة على الرغم من أن الكثير من حقائق التمثال تكتسبه من النظرة الأولى فإننا سنعرف الشكل والبنية بطريقةٍ أفضل إذا ما حللناه بهذه الطريقة (انظر ص ٧٢).

وقد يبدو لنا أن خبرتنا قد فشلت فى جعلنا نأتلف مع التماثيل ذات الأربع أذرع، وإذا كنا ساخطين أو لا نحبذ فكرة تمثيل رَجُلٍ بأربع أذرعٍ يقف على ظهر طفلٍ، فإن هذه المعانى قد تقودنا إلى أن نعلن أن هذا العمل سيئٌ وقبيحٌ، فنحن عرفنا الأشكال الموجودة بسرعةٍ على أنها لرجل وطفل وأن العلاقة مرفوضةٌ إذا كان هذا كل ما يعنيه التمثال.

ولكن إذا ما كنا هنودًا فإن هذا الشكل يعنى بالنسبة لنا "شيفا "الراقص، ونحن نعرف من هو شيفا ولماذا يرقص، ونعرف ماذا تعنى أذرعه الأربع وما يعنيه الشكل الصغير أو الطفل الذى يقف عليه، وربما يكون لدينا شعورٌ دينى بالرضا

عندما نرى هذا الشيء، وحتى إذا لم نكن هنودًا نستطيع أن نقرأ كتابًا أو نسأل شخصًا يعــرف عن هذا الأمر، فنحن بهــذا نقارن أو نوجد علاقةً بين ما نقرأه أو نسمعه وهذا الشيء البصرى الذى يمثله التمثال، ونحن نربط معنى مـــا نقرأه أو نسمعه والأشكال التى نراها، ومن ثم فإن هذا الشيء أصبح شيئًا مفهومًا على الأقل ولم يعد عدوانيًّا.

وعلى العكس من ذلك فإننا كأمريكان(حسب هوية الكاتب) نشارك فى فهم التراث الأوروبى، فيكون من السهل علينا فهم تمثال "جنرال شيرمان" الذى صنعه سان جودين فى مدخل الجادة الخامسة للسنترال بارك فى نيويورك (انظر ص٧٢)

الجنرال يمتطى صهوة حصانه ويسبقه شكلٌ آدمى مجنح يمثل النصر المجنح وهو يحمل سعفة نخيل.

ونحن نعرف أن طيات ثياب الشكل تطير فى نفس الاتجاه، وهو نموذج ملموس يجب أن يظل كما هو بدون تبديل بسبب الريح. ونحن لا ننزعج من رؤية امرأةٍ بأجنحةٍ , لأننا نعرف منذ أيام الإغريق بأن النصر يُمثَّل بهذه الطريقة. وهى تحمل سعف النخيل كعلامةٍ للنصر.

ونحن نولد بدون معرفة هذه المعانى تمامًا مثل إننا ولدنا بدون أن نعرف المعانى التى يحملها تمثال "شيفا".

والمعنى فى كلتا الحالتين يُكتسب من خلال المقارنة ونحن ننسى متى وكيف تعلمنا ماذا تعنى تماثيل مثل تمثال شيرمان، ولقد أصبحت عادةً لدينا أن نتعرف على تماثيل الخيول أو الفرسان بدون أى بحث ولكن يظل النصر المجنح مستحيلاً مثل "شيفا" ذا الأربع أذرع. والطفل الساجد يشعر بوزن شيفا بقليلٍ من الألم كما هو الحال مـــع حصان الجنرال، وتشعر بالنصر سواء كـــانت تلفحنا الشمس بشواظها أو نحـــن نـــرتعش من البرد فى الجليد، ونحن نعرف ما الذى تعنيه هذه الأشياء أو الأعمال الفنية كما تعرف أنها نماذجٌ من الإحساس تم إنتاجها باستخدام تقنية.

وعنـــدما تقارن بين شيء غريبٍ وآخـــر مألوفٍ، وعندما تربط بين نموذجٍ أو عملٍ غير متأكدين منه بآخر نشعر بأنه مؤكد فإن النتيجة أن هذا الشيء ذو معنى. ونحن نقوم بذلك ربما نقع فى بعض الأخطاء وقد يصبح الشيء بناء على ذلك بالنسبة لنا قريب من القبح والشر لكنه على أية حالٍ يكتسب معنىً.

وحتى فترةٍ قريبةٍ كانت هناك نظرية شائعة فى علم النفس لتفسير ذلك، ونظرية الاتصال ترى أن التجربة تتكون من حقائق أو بيانات الإحساس والتى تكون مستقلةً كلٌ منها عـــن الأخرى، ولكنهما يحدثان معًا داخل العقل وهما بشكلٍ أو بآخرٍ يتجمعان معًا داخل العقل.

وهذا التفسير يفشل فى توضيح العناصر المألوفة للتجربة ككلٍ وجزءٍ، وشكلٍ وبناء، إلا أننا اليوم نستطيع أن نرى الأحاسيس كأجزاءٍ من التجربة والتى يمكن ربطها بشكلٍ معين مع أجزاءٍ معينةٍ من هذا الشكل الدائم الذى هو أجسامنا، ونعتقد أن العقل ليس مجرد شيء سلبى يتلقى البيانات ولكنه شيء فعالٌ يقوم بتفسير وإعطاء المعنى لهذه المدركات الحسية. كما نعتقد ان استقبال الكل والجزء والشكل والبنيةُ ليس بناء اعتباطيًا يوضع بناء على بيانات وحقائق تحدث معًا وبشكلٍ خاص تتوقع أن يتم إدراك نظامها حسيًا عن طريق الأشياء الأخرى عندما نعرف أنفسنا كبشرٍ موجودين فى مكانٍ وزمانٍ معين.

وفرص الخطأ أو عدم إدراك المعنى بالشكل الصحيح أكبر بكثيرٍ من الصواب والأشياءُ الجميلة، لذلك يمكن أن تكون مجرد مسألة صدفةٍ عندما نؤمن بمعانٍ مرضية.

فالرجل الذى يولى الماكينات اهتمامه طوال يومه يكون متأثرًا بالحقائق الملموسة التى يعتمد عليها ولا يرى أى شيء غيرها جديرًا بالاهتمام أو لنقل غير حقيقى نسبيًا بالنسبة له، والتصنيف الخاطئ الذى يعبر عنه مثل هذا التفضيل المقصور على الأشياء السابقة وهو الأمر الذى ينتج عن الحقائق التى لدى

الأعضاء الحسية للمتكلم وقد ربط بالفعل مادة أو حقائق مختارة من خلال مناطق جسدية للضغط، وهذا يشبه فى كثيرمن الأحيان عملية تجريدية مثل الرجل الذى يستخدم جداول اللوغاريتمات.

وشخصٌ آخر ممن يعيش وحده فى هدوءٍ وليس هناك ما يزعجه فى غرفة مكتبه بالمنزل حيث يقرأ ويتأمل ويكتب قد يشعر بأن المفاهيم الوحيدة وصور الخيـــال والــذاكرة هـــى وحدها الحقائق فى هذا العالم، وهو إذ يفعل ذلك ينسى أو يتناسى حقيقة أنه فى هذا الأمر يستخدم ما تعلمه أو ما حصل عليه من خلال التعليم، والمعانى التى حصل عليها بهذه الطريقة نماذج رآها أو سمعها لكنها مألوفةٌ ومعتادةٌ فى معانيها حتى أنه يستخدم الكلمات بدون تفكير فى سماتها أو كيف عرف ما تعنيه. والعلاقات التى كتبها أو قالها والتى يستخدمها بهذه الثقة الكاملة تكاد تكون كلها أشياء كليةً فى معظمها، والتى يحصل عليها بعد مجهودات الأجيال السابقة والأجيال المعاصرة. وهو يتخيل أن عقله وحيد فى عالم من صنعه، لكن التآلف المركز مع نماذج قد تجعله يعتقد أن عزلته المؤقتة مسألةٌ إنسانيةٌ تشكل أزمةً.

١١ ـ الرموز والإشارات والعلامات : ـ

حتى تتعامل بنجاحٍ مع المعانى التى يمثلها العمل الفنى علينا أن نمَيِّز بين الأنواع المختلفة من المعانى، ومن الطرق المقنعة أن نضع ما يميز بينها على أساس الأنشطة الرئيسية للموضوع عندما يكون بها شيء من الخبرة والتجريب.

كانت الموضة سابقًا الإشارة إلى هذه الأنواع من الخبرة الفعَّالة بالإحساس والاستعداد أو المعرفـــة.

ولكن الإحساس والشعور أصبح يعنى اكتشاف نوعية الإحساس أو المشاعر فقط. وأصبح الاستعداد عادة ما يشار إليه على أنه الوعى الذاتى المعنى، وتمثل معنى المعرفة فيما يفيد التعبير عن الأفكار الواضحة بالكلمات، وحتى تتجنب سوء

الفهم وسوء اختيار المسار والخطأ فى التفسير أصبح من الأفضل الآن استخدام كلماتٍ محايدةٍ مثل العاطفة والرغبة أو الآراء المعرفة أو الإدراك. وتشتمل هذه المصطلحات على مظاهر الخبرة أو التجريب السلبية والإيجابية والأشياء محط الشعور ليست مقيدةً بحقائق الإحساس.

والإدارة لا تتسم دائمًا بالوعى بالذات وتمارس المعرفة أو الإدراك بدون أن ينتج عن ذلك صياغاتٍ لفظيةٍ معينةٍ، والمصطلحات المستعملة الآن مفهومةٌ أكثر وأكثر دقة.

لهذه الاختلافات فإن الشيء الواحد اصبح يحتوى على أنواعٍ مختلفةٍ من المعانى، فالشيء الذى يكون ذا معنى متعلق بالشعور والإحساس هو رمزٌ، والشيء المتعلق لمعنى الإرادة والرغبة أصبح إشارةً، والشيء الذى أصبح له معنى متعلق بالمعرفة والإدراك أصبح علامة، والمزايا التى أعطتنا إياها هذه الاختلافات منحتنا قدرة على فهم نوعية ووظيفة الفن بشكلٍ رائعٍ.

ولنأخذ كمثالٍ أول لتوضيح هذه الأمور، لنفكر فى نموذج لافتةٍ مكتوب عليها (خروج) مضاءة بالنيون فى مكانٍ مظلمٍ حيث نرى الحروف اللاتينى (Exit) لم نكن لتعرف معنى هذه الحروف ما لم نكن قد تعلمناها، والنموذج المرئى أمامنا الآن شيء مادى ملموس يمكننا أن نصعد سلمًا متحركًا ونلمسه بأيدينا وقد صنع ووضع فى هذا المكان عن طريق بشرٍ آخرين.

اذا كنا فى حفلة وفى قاعة مظلمة ننصت الى عرض أو برنامج سخيف، فإن النموذج (Exit) سيكون داعيةً للسرور، ونجد نوعًا من الرضا فى التضاد الحاد للألوان ومعناها يجعلنا نتنبأ أو نرى بعين الخيال أعظم نوع من الرضا والانبساط عندما نعرف أننا أحرار وفى هذه الحالة يصبح نموذج اللافتة الخاصة بالخروج من حيث معناه له معنى خاص بالشعور وهو إذًا رمز.

لكننا إذا ما خرجنا من القطار فى محطةٍ غريبة نراها لأول مرة ونبحث حولنا عن لافتة (Exit) فإن هذا النظام من الحروف يثير فى أنفسنا القيام بشيء.

ونحن نمارس الإحساس بالاتجاهات ونستحصر نماذج متغيرةٍ من الإبصار سريعة الوجود والاتزان نصل البوابة ونخرج من محطة القطار تلك، فى هذه المناسبه فإن النموذج الذى لدينا له معنى الإرادة والرغبة وهو إشارة.

وفى أوقاتٍ أخرى أثناء رحلةٍ طويلةٍ بالقطار ربما نمشى على الرصيف بعد أن نكون قد تركنا القطار...... نسير على الرصيف مصعدين وهابطين بدون أن نجد أى متعةٍ فى ذلك أو بدون تنبؤ بمتعةٍ من هذا النموذج لأننا لا نريد أن نترك المحطة أصلاً ونخرج منها، ونحن ننظر إلى النماذج التى فوق البوابات نرى فوق بوابةٍعبارة Entrancef وفوق بوابةٍ أخرى Exit ونحن نعرف البوابات التى تحت هذه اللافتة أو تلك بأنها الأماكن التى يدخل فيها المسافرون إلى المحطة أو يخرجوا منها وتصبح هذه الحروف لها معنى واحدٌ هو المعرفة أو الإدراك وتصبح حينئذٍ علامةً.

أشياء كلية هى التى تحمل هذا المعنى البسيط الواضح وهذا هو السبب فى اختيار كلمة Exit، وبعد ذلك علينا أن نأخذ فى الاعتبار شيئًا أكثر تعقيدًا ولكنه أيضًا نموذجٌ حسن منتج بتقنيةٍ معينة، وهو ورقة العملة من فئة الدولار وهو ذو ظروفٍ مختلفةٍ يمكن أن يكتسب معانٍى بنفس الطريقة.

ورقة الدولار هى شيء نراه ونلمسه. وهو يطبع بعمليات الكليشيه والطباعة الغائرة، وعندما تنظر إليه فإنك قد تجد متعةً خفيفةً فى النموذج الذى يمثله.

ربما ترى فيه باستخدام التوقع والتنبؤ أنك ستشترى شيئًا ما أو تتذكر حصولك عليه كنتيجة لبذلك جهدًا فى العمل – إن ورقة الدولار شيء متعلق بالعاطفة وهو رمز.

ولكنك تستخدم الدولار أيضًا وأنت تعرف جيدًا وتأتلف مع النماذج المرسومة والمكتوبة على العملة الورقية فلا حاجة لك بقراءة ما عليها وإذا ما اشتريت شيئًا لتأكله أو تشربه أو علبة سجائر وأنت تدفع ثمن ذلك بالعملة الورقية للدولار، وتصبح ورقة البانكنوت وسيطًا للتبادل كما تعمل فى هذا البلد بكفاءةٍ، وهى علاقة تعرفها أنت والموظف، وعندما يأخذها تكون دفعت، وورقة العملة (الدولار) شىء له إرادة وإشارة Signal.

مرةً ثانيةً ربما نجد ورقة الدولار تشير إلى سلطة الحكومة التى وثقت إصدارها على اعتبار أنها وفاءٌ لدينٍ شرعى وتمنع تزييفها وتقليدها من جهةٍ أخرى غير الحكومة. وربما تربطها ببقايا المعادن الثمينة فى وزارة الخزانة أو بعقود الحكومة المملوكة لبنك ما أو بوعودٍ بدفع الضرائب فى المستقبل، وربما تربطها بغطاء الذهب أو بالمشاكل النظرية للنقود والبنوك.

وفى أى من هذه الحالات عندما نجد مثل هذه المعانى فى ورقة العملة فإنها تكون موضوعًا للإدراك والمعرفة وعلامةً.

فى كل الأمثلة التى عرضناها يكون الشىء الذى لديك له معنىً، ولكن من نوع مختلف، فالمعنى يعتمد على الأشياء الأخرى التى تقارن بينه وبين ورقة الدولار والتى يرتبط بها.

ربما نستخدم الاستعارة أيضًا ونتحدث عن المعانى على كونها شفافة TransParent أو نصف شفافة Trans lucent أو معتمة Opaque للدلالة عن رضانا عنها. وورقة الدولار عندما ننظر إليها ونلمسها أو نستخدمها فهى رمزٌ شفافٌ وإشارةٌ رائعة وعلامةٌ ذات كفاءةٍ.

إن قطعة نقود صينية تحت ظروف معينة فى هذا البلد اليوم (يقصد الولايات المتحدة) قد يكون شىء مختلف تمامًا من هذا المنظور. كنموذج أو شىء حسى انتجته تقنية معينة ممكننًا أن نعرف معناه فى الحال ونقارنه كرمزٍ مع عملاتنا

الأوروبية – إذا مـــا حـــاولنا شراء شيء بهذه العملة هنا سرعان ما نكتشف أنها لا تصلح للتعامل النقدى بينيًا حيث إنها إشارة غير سليمةٍ، ولما كان معظمنا غير قادر على قراءة الحروف الصينية التى تحملها فإنها علامةٌ لا معنى لها. وطالما اننا لا نمتلك معانٍ مرضيةٍ لهذا الشىء الذى لدينا يمكننا أن نتقبله بطريقة أخرى حسب مصطلحات الشعور والإرادة والادراك.

وربما نغامر قليلاً بوضع قيودٍ نظريةٍ أو بنص الحدود التى تحد حرية الفن لتكون رمزًا أو اشارةً أو كعلامةٍ ما ويمكن تقنين ذلك.

فإذا كان الشىء الذى لدينا عملاً فنيًا فيكون من الواضح أن معانيه يجب أن تكون معانِى للشكل، والذى يكون فى كل الحالات نموذجًا حسيًا كنتيجةٍ تقنيةٍ مرتبطةٍ بالرسم.

والمعانى الخاصة هى رموز أو إشارات أو علامات تكون بنيتها متلاحمةً ومتماسكةً أثناء وقت إنتاج هذا العمل الفنى أو الشىء، ويكون وراء المتطلبات التى تجعل العمل الفنى يمتلك معانِى موجودةً فى نموذجٍ حسى تكون النتيجة تقنية معينة وأن المعانى سوف تكون متماسكة فى وقت إنتاج هذا الشىء أو العمل الفنى ومن الأمور الاعتباطية تقييد مدى ما جمله العمل الفنى الذى يرمزه أو يشير إليه والمعنى الذى يقصده وقبل أن نضع الخطوط العريضة للحصول على المعانى الخاصه لعملٍ فنيٍ غير مؤكدٍ وعلينا أن نأخذ فى الاعتبار مشاكل معينة مرتبطة بذلك مثل التمثيل أو التصوير والعلاقات التبادلية بين ما هو فرديٌ وما هو اجتماعى علينا أولاً أن نتناول توضيح مسألة أو مشكلة التصوير أو التمثيل.

١٢ـ التمثيل والتصوير: ـ

عندما نفهم طبيعة الرموز والإشارات والعلاقات فإننا نصبح مهيئين لمناقشة التمثيل وهو موضوع جذب الانتباه لفترةٍ من الوقت، وعادةً ما يتم الدخول إلى هذا الموضوع من خلال المصطلحات التالية: التمثيل ضد الزخرفة، التصوير ضد النقاء أو الفن التجريدى، وفى كل واحدةٍ من هذه الصيغ تشير المصطلحات الأولى إلى نوعٍ من الاتهامات والإدانة.

والنزاع بين كل طرفين عادةً ما يعطى هذه المصطلحات شكل التقاء أكثر منها اختلافاتٍ بسيطة.

إن بورتيه مدام × (مدام جواترو) الذى رسمه سيرجانت (انظر ص ٧) قد يخدم فى حل مشكلة التصوير ضد الزخرفة – واللوحة تصور لنا شكل ومظهر امرأةٍ معينة فى عام ١٨٨٤ ونحن معتادون على حقائق هذا التمثيل البصرى ومؤتلفون مع تقنية التصوير باستخدام ألوان الزيت، ونحن نتعرف على جمال الموضوع، فعندما تنظر إليها فأنت تعرف أنك تنظر إلى صورةٍ زيتيةٍ لامرأةٍ وتمسَّك بروعة هذا المنظر أو النموذج كعلامةٍ لأن الشكل والبنية للحقائق البصرية فى مظاهر معينةٍ تشبه تلك التى نحس بها ونحن ننظر لامرأةٍ حيةٍ من لحمٍ و دمٍ، والصورة لها طابعٌ قديم بدائى لنبدأ به، وإذا ما أردنا يمكننا أن نعرف من هى هذه المرأة والفنان الذى رسم هذه الصورة الزيتية ونتعرف أيضًا على السيرة الشخصية لصاحبة اللوحة والفنان الذى رسمها.

والمشاهدون الذين يشاهدون هذه اللوحة لأول مرة وهم يعرفون صاحبة الصورة سيقولون على الفور هذه صورة السيدة جيرترو، وأى شخصٍ رأى الصورة أولاً ثم بعد فترةٍ قابل السيدة جيرترو قد يقول إن هذه هى الموديل التى صورها الفنان فى هذه الصورة وفى الحالة الأخيرة هى العلامة أو السمة والصورة

تدل على هذه العلامة وبالنسبة لنا فإن اللوحة الزيتية تمثل سيدة يمكن أن تعرف عنها أكثر من خلال وسائل أخرى.

والزخرفه شيء يختلف عن الصورة الممثلة لانها ذات وظيفةٍ محددةٍ والمتعة يتم الحصول عليها بتجربة حسيةٍ ناجحةٍ فأى عملٍ فنيٍ هو نموذجٌ للإحساس وقد تكون أكثر أو أقل تأثيرًا كالزخرفة بينما نرى بعض الأعمال الفنية تصويرية وتمثيلية.

وإذا ما رأينا رجلاً يقف أمام اللوحة التى رسمها "سارجنت" ويناقشها مع صديقٍ , فإننا نحكم بأن لديه انفعالاً أو إحساسًا ما باللوحة أثناء نظره إليها، وإذا ما قرأ البطاقة التى على اللوحة أو رأى العمل فى كتالوج المعرض أو متحف فإننا نظن أنه يزيد من متعة وجمال اللوحة بالنسبة له.

والموضوع قد يكون إشارةً تثير غرائز بدائيةً أو أنها تثيره هو شخصيًّا، فإذا ما كان رسامًا ربما يريد أن ينسخها أو أن يغيرها فى خياله أو مخيلته، أو أن يقوم بإضافة بعض الأعمال الجيدة بها وبعض السمات التى يعجب بها فى هذه اللوحة. وهو حتى الآن يجد نوعًا من الرضا من الحقائق البصرية وهو يجرب نوعًا من المتعة.

وعندما نحقق فى إيجاد نوع من عدم الرضا عن اللوحة كشكلٍ فإن سبب ذلك هو عدم وجود تلاحم بين بعض الأجزاء أو بعض مظاهر الموضوع، والشىء الذى يزعجنا على الفور من العمل الفنى هو الافتقار إلى التوازن أو التناغم، وعدم التجانس بين العناصر التقنية وبين الشكل والبنية وبين وظيفتها كرمزٍ وكإشارةٍ وكعلامة، والحقائق التقنية والإحساس بها قد تجعلنا نشعر بالإنزعاج. إذا لم تتعاون الأجزاء أو المظاهر لتحقق شكلاً كليًا، فإن الشىء عندما يكون غير كامل فهو محطمٌ وشكلٌ غير ناجحٍ أو أنه ليس شكلاً على الإطلاق.

إذا ما تم إقرار مسألة الصورة ضد الفن التجريدى، فإن كلا المصطلحين وثيقى الصلة ببعض الأعمال الفنية ونحن أحرارٌ فى الاختيار مع عدم الإفراط فى البدائل المنطقية، فالتصوير نوعٌ خاصٌ من التمثيل ويظهر الإنسان فى علاقةٍ معينةٍ وعادةً ما يكون الموقف متوازيًا مع رموزٍ وإشاراتٍ وعلاماتٍ نعرفها ككلمات. والتصوير قد يمثل لحظةً فى سرد قصصٍ بالشعر أو النثر (انظر ص ٢٢) ولكننا أيضًا قد نعرف روعة التصوير لأننا تعلمنا ما يعنيه هذا النموذج فلوحة مثل السيدة العذراء (ص ١٠، ص ١١) نقدر على فهمها بدون الرجوع إلى كتابٍ نتيجة لخلفيتنا الثقافية.

والخلاف أو النزاع حول التصوير قد يأتى من عداوة الفنان والنقاد لهؤلاء الذين يصرون على أن الفن يجب أن يحدد بالتصوير ويقدّر تفوقه بقدر ما عليه بهذه الطريقة، وقد وصلنا إلى أن الأعمال الفنية تكون دائمًا نموذجًا للأحاسيس التى تنتجها تقنيةٌ ما وأن لها وظائف بجانب ما تصوره، وقد فقد النزاع قوته عندما تم إشباع هذا المطلب الشعبى من خلال لوحات التصوير الضوئى، ثم أعقب ذلك أن اصبح بالإمكان جعل هذه الصور الضوئية (الفوتوغرافية) تتعاقب واحدةً بعد الأخرى بسرعةٍ تشبه سرعة التقاط العين للصورة، وأصبح إشباع التصوير متاحًا بوفرةٍ بوسائل أخرى غير الفن.

وبالنظر إلى التجريد والتجريدية فى الفن لعلنا نلحظ أن أى شيءٍ مجرد طالما يتجنب ما يفسد العلاقات بين عناصره وأى عملٍ فنيٍ يعتبر تجريدًا، والنموذج الحسى دائمًا ما يكون نتيجة اختيارٍ من بين الحقائق التى يستطيع الفنان معالجتها.

وفى المناقشات الحالية حول التجريدية والفن التجريدى نرى أنه عادةً ما يعنى هذا النوع من الفن الذى يكون فيه التمثيل والتصوير ثانويين أو غائبين تمامًا؟

والعمل التجريدى يميل إلى التأكيد على الشكل والبنية كمصدرٍ للإشباع الفنى (انظر ص ٢٩ , ص ٩٤).

وهو يقارب فى بساطته ووضوحه الصور التخطيطة الرياضية لأن الأشكال الهندسية هى مما نعتاد عليه ويسهل بناؤها، ولنقل بوضوحٍ أن الإشباع الفنى للأعمال التجريدية ينبع من لغة التوازن والتناغم التى تستخدمها، وهى تعانى من نفس القيود وهو المدى المحدود للموضوعات كعلامات.

ولطالما تكرر الاستعمال المؤثر والفعال للتناسب الهندسى البسيط، ولا يزال التناغم موجودًا فى هذا التنوع من التصميم الذى نسميه بالزخرفى، والنماذج التى يوظفها الرياضيون كرسومٍ تخطيطيةٍ وهى رسومٍ، لذلك فإن الهندسة التى تعتمد بشكلٍ كبيرٍ على الرسوم التخطيطية عكس الفن الذى يعتمد على الهندسة بشكل ثانوى، وبالنسبة لهؤلاء الذين دائمًا ما يحتجّون على محاولات تقيد الفن بالتصوير، فإن حرية الفن فى إنتاج نماذج ليس بها تصويرٌ أو تمثيلٌ أمر مستحب

وربما شجعت كلمات أفلاطون الفنانين التجريديين على الموافقة على ما يشرعون فى إنشائه، ولكن بالنسبة لأنصار التصوير فقد أشادوا بإعلان استقلال تسويغ وتبريرات الموضوعات الوطنية وهى نتيجةٌ متعادلةٌ بين الاثنين، ونتيجةً لهذا الصدام أصبحت نظريات وصيغ عديدة ذات شعبية، وأصبحت العبارات تستخدم دائمًا لتقدم نقطة خلاف تكون بين بدائل منطقية، ومغزى الشكل عادةً ما يعنى أن الفن إشارةٌ أو علامة ويعنى أن الشىء نموذجٌ حسى نتيجة تقنيةٍ معينةٍ، لكن كثيرين لديهم وقفة خاصة وكل عملٍ فنيٍ يكون له شكلٌ جميلٌ عندما يكون شيئًا يمكن إدراكه حسيًا، ويستخدم الشكل الجميل بإسهابٍ عند توظيفه فى الفن لأن الفنان الذى يتعرف على الشكل بوسائل تقنيةٍ يجب أن يستخدم مواد جميلةً وإلا سيكون غير قادرٍ على إنتاج شكلٍ جديد. وبشكل عام يجب أن تكون مادة أى شكلٍ جميلةً قادرةً على اتخاذ شكلٍ آخر غير الشكل الأصلى الذى تكون عليه فى البداية أو فى حالتها الطبيعية.

وبعد مسأله التصوير أو التمثيل علينا أن نتعامل مع المتلازمين الفردى والمجتمعى، لذلك علينا أن نشير إلى طريقةٍ عامةٍ لتأمين مغزى الأعمال الفنية.

١٣ـ الفرد والمجتمع :ـ

الرموز والإشارات والعلامات ينتجها ويستمتع بها أفرادٌ هم أعضاء فى مجتمعٍ، ومصطلحا الفردى والاجتماعى متلازمان مثل اليمين واليسار.

وهذه العلاقه التبادلية الثابتة الضرورية واحدةٌ من الأشياء التى يجب أن نكون مدركين دائمًا بضرورة الأخذ فى الاعتبار العمل الفنى عند مستوى الشكل.

وعندما نتحرر من مصاعب النزاع والجدال حول الشكل نصبح مستعدين لاستخدام فكرتى الفردى والمجتمعى بنجاح.

إن الرسام فى مرسمه والشاعر والفليسوف وحدهم فقط يفترضون من خلال دراساتهم أنه من الممكن للأفراد والمعزولين أن ينتجوا أشياء بدون مصادر أو موارد اجتماعية أو تأثيراتٍ اجتماعيةٍ.

ولكن المواد والأدوات التى يستخدمونها يمدهم بها عمل أفرادٍ آخرين تحظى منتجاتهم بفهم وقبول رجالٍ آخرين أو بشرٍ آخرين، إن رجل الدولة والمنظّر الإجتماعى قد يتأثر بشكلٍ كبيرٍ بتأثير يمارسه الأفراد على بعضهم البعض، وهو يطلق على هؤلاء الأفراد المتنظمون فى مجموعات باسم مجتمع ويعطى هؤلاء البشر القوة المجردة والمسئولية. لكن التزامات الفرد والمجتمع الذى يعيش كعضو فيه تتم بصورةٍ تبادليةٍ تتداخل سلطاتهم وقواهم معًا.

إن الأشياء التى مثل الأعمال الفنية التى قد تعنى شيئًا بالنسبة للمجتمع الكبير تتطلب أن يكون بها مثل هذه النوعية والمغزى وإثارة الطاقة ببطء، ولكن نفس الشيء يمكن أن يقال وبحق عن اللغة، فالكلمات تتردد أكثر من الأعمال الفنية،

ويتطلب تعلم كل أفراد المجتمع كثيرًا من الكلمات وقتًا طويلاً، وكل فرد من البشر يعرف أكثر مما يستخدم، وقليل جدًّا من الناس من يعرفون كل الكلمات الموجودة فى القاموس، ولا أحد يستخدمها جميعها. ومن المتوقع أن تكون الأعمال الفنية التى تحدث كرموزٍ أوإشاراتٍ أو علاماتٍ أقل بكثيرٍ من الكلمات ويجب أيضًا أن تكون عادةً معتمةً ،ويتطلب بزل المجهود لمعرفة هذه الأشياء ومعناها بالنسبة لتلك الأعمال غير المألوفة.

ولكن أى عملٍ فنى يجب أن يكون لديه نوعية أو وظيفة ومغز ويثير طاقة البشريه، الذين صنعوه وهؤلاء الذين رأوه أولاً واستمتعوا به. وهو – أى الفنان – وهم أعضاء فى نفس المجتمع، وهناك معانٍ معينةٍ شائعةٍ ومألوفةٍ بينهم جميعًا، ربما نكون قد ابتعدنا كثيرًا عن الموقف الذى صيغت فيه هذه المعانى الأصلية ولكننا نستطيع عمل الكثير لاستعادة هذه المعانى، فعلينا أن نحرص على عدم حقن عناصر خاصة بنموذج حياتنا نحن التى نعيشها فى مواقف تختلف تمامًا عنها، علينا أولاً أن نكتشف كيف كان الفنان والمجتمع يعيشون فى عصرٍ ما وما هى الرموز والإشارات والعلامات فى حياتهم الواقعية، ومن ثم يمكن الاستفادة من مقارنة طرقهم فى الحياة وطرقنا نحن.

إن استمرارية الأفراد والمجتمعات تعتمد على امتلاكهم لنموذجٍ عامٍ للحياة، ومثـل هـذا النمـوذج يُخرج لنا أسلـوب ومعنى العمل الفنى كرمز أو كإشارة أو كعلامة يمكن تتبعه من خلال ربطه بالأشكال الأخرى الموجودة فى نفس الوقت مثل المؤسسات والأزياء والأعمال الأدبية والموسيقية والعلمية لتأكيد النموذج الشائع أو الأسلوب فى هذا العصر بذاته، وكل هذه الفرص للحصول على المعانى التى نفتقر اليها أو لتكثيف وظيفة الأشكال الثرية بالمعانى التى تعتمد على تبادلية مصطلحى الفردى والاجتماعى.

ولا توجد حدود وراء ما وصفته بالحماسة والاهتمام والاستمتاع والسعى وراء ذلك فى معنى الأعمال الفنية ومن خلال قراءة مجموعة كتب حول مظاهر

الحياة الأخرى فى هذا العصر التاريخى الذى يعود إليه العمل، والذى أنتج خلاله إلى العودة للبحث فى الأرشيف ومصادر أخرى، ومدى النشاط الذى عرف منه التطبيقات الاجتماعية التى يدعو إليها العمل الفنى.

وإليك بعض الأسئلة التى يمكن أن تطبقها على الأعمال الفنية لدوناتيلو وفيركوشيو المصورة على صفحات من ٦٤ حتى ٦٧.

(١) ما النتائج التى خرجت بها من تحليلك لهذه الأعمال من حيث التناسب والتناغم؟

(٢) ما مظاهر تشابه أعمال دوناتيلو كل منها بالآخر؟ وكيف تختلف عن الأمثلة الموجودة لأعمال فيركوشيو؟

(٣) ما أوجه تشابه هذه الأمثلة وفى نفس الوقت ما وجة اختلافها عن الأعمال الأخرى لهؤلاء الرجال وغيرهم؟

(٤) كيف تلتحم آثار الأسلوب الشائع "لدوناتيلو وفيركوشيو" مع المنتجات الاجتماعية الأخرى؟

(٥) كيف تتسق وتتناغم مع أسلوب التصوير المعاصر لها؟

(٦) كيف تتسق مع أسلوب العمارة المعاصر لها؟

(٧) كيف تتسق مع أسلوب الأدب المعاصر لها؟

(٨) كيف تتسق مع أسلوب الموسيقى المعاصر لها؟

(٩) كيف تتسق مع الأسلوب المعاصر لها من حيث العسكرية والخيرية والكنسية والقضائية والتجارية والاقتصادية وأى مؤسساتٍ اجتماعيةٍ أخرى؟

(١٠) كيف تتسق مع أسلوب العلم المعاصر خاصةً مع علم الرياضيات؟

(١١) كيف تتسق مع الدين والفلسفة المعاصرين لها؟

(١٢) عندما تعرف معانى أكبر لأسلوب "دوناتلو و فيركوشيو" بهذه الطريقة؟ ربما تسأل:

كيف تُنتج الأعمال الفنية فى أيامنا هذه وهى مرتبطة بالمؤسسات الاجتماعية والمنتجات فى أيامنا هذه؟ كيف يختلف أسلوب عصر "دوناتلو وفيركوشيو" عن عصرنا الحالى؟

يساعد فى تحقيق هذا البحث قائمة الكتب المذكورة فى قائمة المراجع تحت قسم الفرد والمجتمع؟

وبسبب مظاهر الفرد والمجتمع تعتبر الأعمال الفنية والماضية مفاتيح لتاريخ الحضارة، وعن طريقها نستطيع أن ندعى كورثةٍ شرعيين للتراث الثمين الذى وصل إلينا، وبالنسبة لأشخاصٍ كثيرين تكون هذه المعرفة كافيةً ولكن هناك آخرين من المفكرين المثابرين الذين يرغبون فى اكتشاف المبادئ الأساسية للطبيعة الفلسفية أو النقدية، وتتناقص أسئلتهم لطلب معرفة إجابة السؤال..... لماذا؟.

١٤ـ السبب فى الفن أو السؤال لماذا فى الفن ؟

" لماذا " هو أول وآخر سؤال. من السهل أن تسأل لماذا ولكن عادةً ما يكون من الصعب أن نجد إجابةً مقنعةً، وعندما نجد إجابةً مقنعةً فإننا عادةً ما نفسر الشيء أو العمل الفنى وعلاقته بأسبابه، والأمر الذى يجعل المسألة أكثر صعوبةً هو حقيقة أن الشيء له أكثرمن سببٍ ونحن عرضةً لأن نربط الإجابات الصحيحة والأسئلة الصحيحة بعلاقاتٍ خاطئة.

إذا ما سألنا لماذا لدى عملةٍ ورقيةٍ؟ أو ما سبب وجودها معى، فمن الصواب أن تقول بأن مكتب الطبع والحفر فى واشنطن هو السبب فى وجودها من خلال طبعها فى وزارة الخزانة، ومن الصواب أيضًا أن تقول إننى اشتغلت بجدٍ لأكسب

هذا الدولار، وقد أخذته ضمن المرتب، والأمر الصحيح أيضًا والحقيقى هو أننى فكرت فى استلام هذا الدولار أثناء عملى، وكنت أتوقع حصولى عليه، وأخيرًا فأنا أرى فى هذا الدولار نهاية النجاح فى عملى.

ولكننا سوف نرى فى الحال النتائج الخاطئة التى يمكن أن نصل إليها بربط الأسئلة الصحيحة والأجوبة فى علاقاتٍ خاطئة، فمثلاً من الخطأ أيضًا أن تعتقد بأن مكتب الطبع والحفر هو سبب ذهابى إلى العمل، ومن الخطأ أن تقول بأن المكتب المذكور هو سبب توقعى الحصول على هذا الدولار، ومن الخطأ أيضًا أن تقول بأن المكتب يكافئنى على مجهودى، ومن الخطأ أن تقول إننى صنعت هذا الدولار بالحفر أو نحت الكليشيه وطباعته بعد ذلك وأن توقعى لكسب الدولار سببه عملى، أو أن عملى هو دولار، ومن أفضل طرق تجنب الفشل فى إجابة السؤال (لماذا) هو أن تميِّز بين نوعين مختلفين من الأسباب.

١٥ـ أنواع السبب :ـ

يمكننا أن نؤمن بشيء أكبر من الوضوح ولا مانع عندما نبحث عن سبب العمل الفنى، وذلك من خلال ملاحظة أن هناك أنواعًا مختلفة من الأسباب.

من بينها أربعة أسباب من السهل تمييزها فى عالم الفن

أولاً : الفعالية **ثانيًا : المادة**

ثالثًا: الشكل **رابعًا: الشيء النهائى أو العمل الفنى**

أشياءٌ مثل تلك التى صورناها على صفحات من ١ حتى ٩٨ يمكن دراستها وربطها بهذه الأسباب الأربعة الفازات الموجودة على صفحات ٩٠ , ٩١ , ٩٥ تعطينا صورةً ممتازة.

وسبب الكفاءة هو ما يجعل هذا الشىء ما هو عليه، فعندما يعمل الفنان فإنه يستخدم أدوات على مواد وسرعان ما يتقدم فى عمله تبديل هذه المواد.

فالخزاف يشكل الطين على (دولاب الخزف) ويحوله الى شىء آخر. والخزاف هو السبب الفعال للعمل الفنى

السبب المادى هو المادة التى يصنع منها هذا الشىء أو العمل الفنى والذى يصنعه(الفنان) هو السبب الفعال.

والطين هو السبب المادى الذى يعمل عليه الخزاف، ومواد أى عمل فنى هى السبب المادى سواء كان العمل أو الشىء فازةً إغريقية أم كاتدرائيةٍ قوطية.

والسبب الشكلى هو التصميم أو الخطة التى عن طريقها استطاع السبب الفعال (الفنان) العمل عليها بالمواد اللازمة لإخراج هذا العمل وقد أصبحت بشكل متزايدٍ معروفةً ومحددةً كما ترى الخزاف وهو يطور فازته.

والتصميم هو السبب الشكلى للفازة أو أى عملٍ فنيٍ آخر.

والسبب النهائى هو النهاية التى يريد السبب الفعال (الفنان) الوصول إليها ويعمل على المادة وفقًا للسبب النهائى وعندما ينتهى الخزاف من عمله وينجز خطته على أكمل وجهٍ فقد وصل إلى هدفه، والسببب النهائى هو الهدف الذى يتم تحقيقه فى أى عملٍ فنى.

وعنصر الطاقة فى العمل والنشاط والتغير الذى يحدث فى الأشياء يفترض وجوده فى كل أنواع السبب.

والأنواع الأربعة من السبب تتوازى بوضوحٍ مع العناصر المميزة فى التقنية.

ومن حيث الشكل فإن السبب الفعال هو ذلك الذى يشكل، والسبب المادى هو هذا الذى يتم تشكليه والسبب الشكلى هو الخطة التى يتم بناء عليها تشكيل العمل والسبب النهائى هو ذلك الذى له شكلٌ معين بالنهاية.

ومن آنٍ إلى آخر هناك ميل نحو اختزال كل هذه الأسباب إلى سببٍ واحدٍ، ولجعل واحد منها هو المفضل عن بقيتها لكن تفسير العمل الفنى ليس مقيدًا أو محددًا بسببٍ واحدٍ من تلك الأنواع التى نذكرها.

والتنظيم الحسى للنموذج هو تصميمٌ تم إنجازة بتقنيةٍ ما وباستخدام مواد، وهذه الحقيقة التى لا مهرب منها تبين لنا أن الأربعة أسبابٍ يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تحليل العمل الفنى.

لو أننا بحثنا عن مبدأ جامعٍ لهذه الأسباب الأربعة علينا أن نتجنب إحراز نوع من المتع أو القصر على أى واحدٍ منها عندما نرغب فى إيجاد مبدأ يصل إلى ما ورائهم جميعًا علينا أن نكتشفه داخل الخبرة، ومثل هذه الفكرة تجعلنا بدلاً أن تحل محل هذه الأنواع الأربعة من أسباب العمل الفنى يجب أن تؤكد على اعتمادنا عليهم.

١٦ـ الخلق والإبداع :ـ

جذب دور الفنان كمبدعٍ وخالقٍ للعمل الفنى الاهتمام منذ أقدم العصور، والأساطير التى تفسر كيف بدأ العالم عادةً ما تصور نشوء العالم كعملٍ يتسم بالخلق الفنى.

وقد شوهد الفنان وهو يساهم فى جعل الأشياء جديدةً بشكلٍ صارخٍ وقد أغرى هذا فى أن يُعزى إلى الفنان قوى خارجية وقوى إعجازية، وخاصةً منذ العصر الرومانى تحت مصطلح العبقرى.

والفنان يصنع شيئًا جديدًا، لكن هذه الجدية لها أهمية أكبر بكثيرٍ من الألغاز التى يحلها ساحر فى عرضٍ مسرحى، فما يفعله الفنان هو الخلق وما ينتجه هو مخلوق والخلق والخالق شيئان متلازمان.

وعندما نكون أحياء وفى حالةٍ من اليقظة والنشاط، فلا يوجد شيء مستمرٌ بعنادٍ مثل حقيقة أكثر من الخلق، والمصطلحات مثل التطور والنشوء والمعالجة والتقدم تُخرج مظاهر مختلفةً من نفس الحقيقة، لكن مصطلح الخلق يُستخدم للإشارة إلى شيء جديدٍ وفردية هذا المخلوق الذى لم يكن له وجودٌ من قبل.

ونحن نلاحظ حدوث أحداثٍ متغيرةٍ من حولنا وداخلنا وأن بعض الأشكال تختفى لتفتح طريقًا لأشكالٍ جديدةٍ، فالزمن هو الذى ينظم الإبداع والخلق، وكل الأشياء الموجودة فى الواقع هى مخلوقات، ونحن نعتقد أننا نتقدم فى الزمن ونمارس نوعًا من الإرادة لتحقيق وإنجاز السبب النهائى ، لكننا نفكر أيضًا فى الزمن كتيارٍ يندفع فوق رؤوسنا يتمدد باستمرار أمامنا وخلفنا، والتوتر الحيوى الذى يحث على النشاط وهو الذى تتسم به تجربة النشاط والتوتر الحيوى هو المزاج الخاص بالإبداع أو الخلق المستمر.

فالوعى وإدراك المسئولية وأن كل ما نفعله يختلف وينبع من معرفتنا بأن الأشياء الموجودة فى الحاضر مرتبطةٌ بأشياء من الماضى، وأن الأشياء التى ستأتى فى المستقبل يجب أن تكون بطريقةٍ أو بأخرى متلاحمةً مع الأشياء الموجودة الآن هنا. وليس هذا كل شيء بالنسبة للخيال التأملى، ولكن هناك إلزامًا ضاغطًا ويدفعك إلى ذلك الحاضر حالةً طارئةً وهو أزمة وهو الذى تعتمد عليه كل الأشياء التى تحوز اهتمامنا. ومن الضرورى أن نعيها تمامًا كما نشعر بأن هذه اللحظات تنسل من بين أيدينا وما كان مستقبلاً سرعان ما يصبح واقعًا، فالعلاقة بين الأشياء التى فى المستقبل والحاضر بلغة السبب هى التفكير فى نظام يقابل المستقبل بنجاح عندما يصبح هذا المستقبل حاضرًا.

وقدرة أو إحتمالية أن يستحوذ المخلوق كمادةٍ لشكلٍ جديدٍ تصبح واقعيةً فى الخلق، والإمكانيات لمعرفة المستقبل ليست غامضةً بالكامل لأن المستقبل يجب أن يكون بطريقةٍ ما متماشيًا مع الحاضر، ولكن كيف يكون ذلك بالنسبة للرغبة الإنسانية أو الإرادة الإنسانية.

ولكى ندخل مفهوم الوعى بذاته أو الإرادة إلى المبدأ العام للخلق فإنه يدمر فائدته فى التفسير، فيجب أن نمسك ونحجم عن التفكير فى الخلق كوسيطٍ أو وعيٍ بالذات فى لحظات وأن نعمل على تحقيق أهداف خارجيةً فى حد ذاتها والتفكير فيه كنشاطٍ جوهرى بأن تكون الأشكال جديدةً بالفعل وغير مسبوقةٍ، والخلق ليس الفنان ولكنه المبدأ الذى يظهر بوضوح عندما يقوم الفنان بالإبداع أو الخلق.

وفى نفس الوقت يبدو الخلق مهتمٌ أكثر بالوظيفة فى رموزها الجديدة أكثر من الاهتمام بمغزى المخلوقات كعلاماتٍ ونحن نمارس الإرادة والرغبة ونحن نجهد أنفسنا لمعرفة مغزى العلاقات وردود أفعالنا للإشارات حتى أننا قد نجد وظيفةً نوعيةً فى الرموز والأشياء الخاصة بالشعور والوجدان.

ونحن لا نواجه مأزقًا عبقريًا أو فوضويًا، والأعمال الفنيه الجديدة تكون مثل مخلوقاتٍ جديدةٍ تمتلك سببًا كافيًا ومناسبًا لخلقها، ويمكننا أن نربط هذا المبدأ بأى عملٍ فنيٍ يمثل بالنسبة لنا (فورم) أو شكلاً وهو شيء موجود بالواقع وفريدٌ ومتميز ومتماسك كشيء كلى ومثل هذا الشيء شكلٌ للشعور والإرادة والمعرفة.

يمكن أن تأخذ هذا الشكل بالاعتبار والاهتمام بالتفاصيل وربط المخلوق الجديد بالأنواع الأربعة من الأسباب الآنفة الذكر.

١٧ ـ الخيال والذاكرة :ـ

الفنان مبدعٌ وخالقٌ للعمل الفنى، وقد انبهر العقل البشرى بعملية الخلق منذ قديم الأزل، ولما كان الفنان أيضًا إنسانًا يتخيل ويصمم قبل أن يبدأ فى خلق الأعمال

الفنية فإنه نوعٌ مفضلٌ أو علامةٌ على التخيل – والشكل الذى يتخيله الفنان قبل أن يضع أصابعه فى المادة التى سيعمل عليها هو السبب الشكلى لما ينتجه بعد ذلك.

ولهذا السبب فإن دراسة الفن تكون متشددةً ومقيدةً بشكلٍ غير سليم فى بحث العلاقة بين خيال الفنان وإنتاجه الفنى، والمادة الخاصة بذلك نجدها فى بيوجرافيا الفنان أو سيرة الفنان وحياته، والاقتراحات الخاصة بأن الفنان وحده هو الذى يتخيل وأن عمل الفنان ذو قيمةٍ كمنتجٍ للخيال لم تلق اقبالاً أو حظًا جيدًا.

فالتخيل عنصر مستمر وأساسى فى أى تجربةٍ إنسانيةٍ والفنان ليس إلا واحدٌ من البشر مثلنا تمامًا يمتلك التخيل و هو ليس مثلنا فى كونه يجعل تخيله وثيق الصلة بالتقنية الخاصة به ومنتجاته لها مغز استثنائى ووظيفةٍ حادة ومهمةٍ بالنسبه له وبالنسبة للمجتمع الذى ينتمى إليه.

وعادةً ما يصنع الفنان اسكتشات أوليةً أو رسوم تخطيطية أولية أو دراسات وهى مراحل متقدمة فى التعرف على النموذج الذى تخيله، وازدياد تعرفه على هذا الشىء ودقة ما يتخيله حتى يصل الى الهدف النهائى. ومن خلال وسيلة الرسم يقوم بوضع تصميماته والتصميمات هى السبب الشكلى للنتائج التى يصل إليها (انظر ص ٣٦،، ٣٧، ٩٤).

والتحليل والذاكرة فى حالة الفنان مثلها فى ذلك مثل كل مسألةٍ حميميةٍ وذاتية الارتباط كشكلٍ وكمادة.

يخلق الخيال والأشكال والأشياء التى نتذكرها منها هى المادة.

والتنظيمات التى يمثلها الخيال لا تتطابق مع تلك التى تدخل فى الاهتمام عندما نتذكر شيئًا يجب أن يحدث، هذا الشىء أولاً حتى نتذكره، وعندما ندرك ونعى الشكل فإننا لا نفهم حقيقة الواقعة فى كل المجالات التى يتصل بها هذا الشكل. ونحن نختار مظاهر معينةٍ نبدأ بمفهوم الشكل والبنية والتجريد من الموقف الذى يكوِّنون فيه عناصره بكامله.

وبسبب التخيل تتاثر بعض النماذج بعملية الخلق.

فالمسافرون العائدون بعد برهةٍ من الوقت يسترجعون ما مر بهم فى رحلتهم، وهم يتذكرون الأشياء الجميلة والأحداث التى تتسم بالتشويق والإثارة واسترجاع أيام المدرسة وحكايات قدامى المحاربين بعد الحروب تصورهذه الحقيقة بشكلٍ أكبر أما الحوادث غير المرغوب فيها والأشياء الثانوية التى تسبب نوعًا من عدم الارتياح سرعان ما تختفى ويصبح شكل الأشياء التى نتذكرها معتادًا أكثر وأكثر جمالاً مع مرور الوقت.

وتأثيرات طفولتنا الأولى تمثُل إلى أن تظل حيةً فى ذاكرتنا، ولكننا إذا ما عدنا إلى مناظرها بعد غيابٍ لسنواتٍ عديدةٍ فإن الصور التى نتذكرها ليست فقط أكبر من قبل ولكن أيضًا أجمل وأكثر تشويقًا من الأشياء التى نراها كأفرادٍ بالعين، وعندما تتكرر النماذج التى فى الفنون الصغرى وفى أشياء أخرى فإن عملية النقل الإبدعية أو التحويل الخلاقة للصور التى نتذكرها ستكون واضحة أيضًا.

لكن الأسمى لدينا نريد أن نتعرف على الأشياء كما تفعل الإشارات التى تجعل حتى الأطفال الصغار قادرين على الاستجابة للتعبير عما يريدونه أو يسمعونه، وخلال الحياة يمكننا ان نتعرف على وظيفة الرمز أكثر مما نحن مستعدون للتأكد مما تعنيه العلامات. ونحن نعول على القواميس وعلى ما نشاهد والتقاويم والملاحظات وأية مساعدات أخرى لنحفظ الخيال من أن يقودنا إلى الطريق الخطأ.

والمذكرات البصرية والحسية تمدنا بمادةٍ يعمل بها الخيال عندما يقوم الفنان بوضع التصميم والمناسبات الخاصة بهذه الذكريات تستخلص من الموقف الكلى سواء كانوا أعمالاً فنيـــةً أخرى أم مختاراتٍ أقل خصوصيةٍ، ولما كان الفنان عضوًا فى مجتمعٍ به طريقة تَفَكر ومشاعر وردود أفعال تختلف عنا فإن الفنان يختار أشياء ويتذكر أشياء إلى حد ما تختلف عن تلك التى تنتشر بيننا من البشر العاديين، فالعمل الفنى هو رمزٌ أو إشارةٌ أو علامةٌ لنموذجٍ حسى كمادةٍ له، ولكن

لأن هذا النموذج مستمرٌ لا يمكننا أن نفترض بشكلٍ فورى أنها تعنى بالنسبة لصانعها والمستمتعين بها فى فترة صنعها أى فى العصر الذى صنعت فيه مثل ما تعنى بالنسبة لنا وهذا المغزى المبكر للعلامة التى سوف تكتشف إذا لم تكن معروفةً بالفعل بالطرق التى افترضناها عند مناقشتنا لموضوع الفرد والمجتمع.

والتخيل والذاكرة من الأشياء المتضادة عند الاستخدام الشعبى لها واختلافاتها عادةً ما تكون غير مفهومةٍ والاختلاف الأساسى هو فى الشكل والمادة.

وعادةً ما يفترض أن الذاكرة سليمة بشكل عادى وتسجل آليًا كل ما يظهر ويتم وضعه فى إناءٍ فارغٍ هو الذاكرة، والمفترض أن التخيل يُخلق من العدم وأن ينتج نتائج عادةً ما تكون غير صحيحة وخاطئة. وعندما نلجأ إلى الذاكرة أو نحتكم إليها فإننا نتوقع أن نجد أشكالاً ضعف الأشياء التى نتذكرها بطريقةٍ ما.

وعندما نشير إلى الخيال أو نرجع إليه فإننا نميل إلى الاعتقاد والتفكير فى الأحلام وأشياء مثل الكونتور، وعرائس البحر، وأبو الهول أو أى أشياءٍ خياليةٍ أخرى.

وعلى أية حالٍ فالمرآة ليست (أنالوج) أو نظير مماثل للذاكرة لأننا أصبحنا مدركين للأشكال خلال أنشطتنا الذاتية ونحن نختار ونعدّل الأشياء التى نتذكرها.

ونوعية صور الذاكرة ووظيفتها كرموزٍ عادةً ما تكون ملائمةً ومرضيةً حتى أننا قد ننزعج إذا كنا فى لحظاتٍ لا نستطيع الاعتماد عليها كإشاراتٍ أو علاماتٍ، وعـــادة ما نفترض فى تذكر إخفاقاتنا أشياء، وفى الحقيقة أننا لم نكن مدركين لها أو واعين لها أبدًا.

والذكريات التى يصممها الفنان ربما يكون تنظيمها بشكلٍ مختلفٍ عن تلك التى نراها لحقائق واقعيةٍ حيةٍ أو بيولوجية، ولكن العدد الفلكى من الكائنات الممكن تخيلـــها بمزج أجـــزاء من الحيوانـــات المختلفة مثل الكونتور وعرائس البحر

وأبو الهول فالقليل منها هو الذى استمر فى الاستمتاع بثباتٍ اجتماعى لها، والأشياء الشاذة والغربية ليست مطلقة فى التخيل وقد وجد الخطأ أيضًا فى أفعال الذاكرة.

إن أشكالاً مثل الكنتور (انظر ص ٥٥) يمكن أن تكون موجودةً كأعمالٍ فنيةٍ تحتوى على معنىً بالنسبه للمجتمع الذى أنتجها، ولكن مثل هذه الأشياء لا تختلف عن الأعمال الفنية الأخرى أو عن نتائج أخرى كثيرةً للنشاط الإنسانى فى كونه تمثيلاً للخيال.

وهى تختلف من حيث امتداد الحقل الذى أخذوا منه معناهم. فالكنتور كان حقيقةً بالنسبه لعلم الأساطير الإغريقى وهذا الشكل له معنى فى نظام المعتقدات الدينية والشعر التقليدى لدى الإغريق، والكنتور ليست حقيقةً بالنسبة لعلم الأحياء أو علم الحيوان، ولكن تمثال السناتور منتج من منتجات الخيال مثله مثل تمثال "هوميروس".

أكثر ما تألفه من ممارسة التخيل يحدث عندما نفكر فى المستقبل وهو شىء متكررٌ ومهم. وطالما كنا مهتمين فى هذه اللحظة فإن أى شكلٍ مستقبلى يتم تشكيله من خلال التخيل ومواده يتم الحصول عليها من خلال الخبرة الذاتية، وواقعية المستقبل كموضوع اهتمام دليل مقنع – اذا ما احتجت لهذا الدليل – على أن الحياة ليست مكونة فقط من أشياء محسوسةٍ لأن الأشياء التى ستكون فى المستقبل لا يمكن لمسها أو رؤيتها وواقعيتها التى لدينا الآن فى الحاضر أُعطيت لها من خلال التخيل.

وضرورة أن يكون لدينا أشكالاً متخيلة عن المستقبل فى الوقت الحاضر تجبرنا على ممارسة التخيل، والأهداف المستقبلية للحاضر الذى نجتهد فيه ونبذل فيه العرق تكون الآن صورًا متخيلة، والخطط والتصميمات والتى نأمل أن تنجح من حيث تنفيذها هى الآن منتجات للتخيل الذى يشير نحو ما سيتم إنجازه فى المستقبل. وسلطان الأسباب النهائية والشكلية تأتى شعبيتها من نتاج التخيل.

وعدم اتصال الأحلام بكثيرٍ من مجالات الاهتمام ولا علاقيتها مسألةٌ تتصل بالعادة الشعبية لفهم التخيل، ولكن الأحلام لها علاقاتها والتى تكون فيها أحداثٌ حقيقية كما تفعل مخلوقات الكنتور، بدون التخيل لا نستطيع ان نماشى ونساير المستقبل ونصبح غير قادرين على الإمساك بالمعانى وسوف نفشل فى التعرف على أنفسنا وعلى الآخرين، وبدون التخيل فلا بد وأننا بالطبع لن يكون لدينا أى فنٍ أو أى تقنيةٍ من أى نوع، فالتخيل هو وظيفة الحياة الواعية والتى يكون فيها الخلق وهو سبب الأشكال الجديدة التى تمثل بشكلٍ معروف لنا.

وعنـــدما تـــلاحظ أن الذاكرة ليست مرآةً وأن الخيال لا هو بالشيء التافه أو غير المسئول ونحن نعطى أهميةً كبرى لفكرة الخلق فى حالةٍ من الوعى والإدراك فالخيال الخلاَّق هو سبب وجود أشكالٍ جديدة.

وبعض التاكيدات التى تحدثنا عنها يمكن اختيارها بسهولةٍ بغض النظر عن مهارتك فى الحرفة، ويمكن استدعاء واحد من الأشياء التى صنعت لها نسخاً أثناء استمتاعك باللون أو أثناء تحليلك للتناسب والتناغم فى الشكل، انظر الى اللوحة ثانيةً إذا ما أردت ذلك. ثم اغلق الكتاب أو ضع جانبًا النسخة التى صنعتها وحاول اخفائها أو حجبها. والآن حاول عمل نسخةٍ دقيقةٍ قدر المستطاع مرةً ثانيةً مستعيناً بالذاكرة.

قارن بين عملك مع الفن الأصلى ومع نسخك السابقة ومهارتك أو افتقارك إلى المهارة ليست كافية لتحكم على الاختلافات لأن عمل أى حرفيٍ سوف يعرض حقيقةً هامةً وهى أن أى عملٍ فنى هو نتاج التخيل والذاكرة.

ما تنتجه بالاعتماد على الذاكرة يتحول عن طريق الخيال، وليس هناك فارقٌ إذا ما كان هذا الشكل مألوفًا فى عالم الحيوان مثل الحصان أو أنه موجودٌ فقط فى عالم الميثولوجيا أو الأساطير مثل الكنتور، وهو إنتاجٌ من الخيال يتكون من المواد التى تتذكرها وبعد هذا التدريب فإنك سوف تفهم بشكل أفضل العلاقة بين رسمِ ليوناردو وتمثال ميكيل أنجلو الذى استلهمه انظر ص ٦٨.

١٨ ـ الفن وعلم الجمال :ـ

فى هذه النقطة وبالقرب من الانتهاء من فن الاستمتاع بالفن فإننا نصل إلى مكانٍ مناسب لمناقشة العلاقة بين الفن وعلم الجمال أفضل مما لو كنا ناقشنا هذه المسألة فى بداية الكتاب.

والأعمال الفنية نشاط إنسانى مستمر الوجود والأشياء التى صنعت فى عصور ما قبل التاريخ سجلت فى حد ذاتها هذه الاستمرارية، ولا تزال موجودة حتى الآن. وحتى تجرِّب الجمال ولدرجةٍ ما ليس من المستغرب بل هو شائع الحدوث أننا نجد بعض الأعمال الفنية تتسم بالجمال. ونحن ننصح وبشدة بأن نبحث عن الجمال فى الأعمال الفنية ولكننا نخطئ لو أننا بدأنا بذلك وسوف نصاب بالإحباط إذا ما توقعنا أن يكون الفن والجمال نفس الشىء.

وعند التفكير فى العلاقات بين الفن والجمال علينا البدء برؤية ما هى عواقب الخلط بين الاثنين، وعلينا أيضًا أن نتذكر الطريقة الشعبية لتحليل العمل الفنى التى تجنب هذا الخطر؟، لكنها تفشل فى حل المشاكل التى يفرضها الفن فى عصور أخرى غير العصر المعنى بها بشكلٍ خاص، وبعد ذلك نتحول لاختبار بعض أنظمة علم الجمال المبكرة والحديثة، وربطها بما اكتشفناه بالفعل وبما يقولونه حول الفن.

وأخيرًا علينا أن نلخص هذا النقاش بأكمله ونرى كيف أن تجربة الجمال قد تحدث عندما نكون على وعى وإدراكٍ بالعمل الفنى.

وأخطر معوق ومانع فى فهم كل من الفن أو علم الجمال هو الفشل والإخفاق فى التمييز بين كلٍ منهما.

إذا كان الفن داعيًا لوجود علم الجمال أو إذا ما كان الجمال موجودًا فقط فى الأعمال الفنية فالنتيجة ستكون محيرةً ومربكةً.

فالأول (أى الفن) نوعٌ موجودٌ في الشكل من خلال التأمل، والآخر تصنيفٌ لنموذجٍ حسى ناتج عن تقنيةٍ معينةٍ، فنحن نرفض أن نفاجأ أو ننزعج لذلك فإننا إذا ما أخفقنا فى إيجاد الجمال فى كل الأعمال الفنية ونعرف من خبرتنا وجوده فى أشياء أخرى غير الأعمال الفنية. فكان من السهل ضبط العملة المعدنية بالقيم الاقتصادية فى المدينة الدولة الإغريقية خلال فترة القرنين السابع والثامن قبل الميلاد، وهو الوقت الذى صكت فيه العملة فى أوروبا لأول مرة. القيمة الاقتصادية للمعدن كانت مساويةً لتلك التى للعملة. كان عمل العملة كعلامةٍ وإشارةٍ مثاليًّا (انظر ص ٥٨) لكن العملات منخفضة القيمة والعملات الرمزية سرعان ما بدأت فى الظهور وبعد فترةٍ طويلةٍ نسبًّا ظهرت أو اخترعت السندات والكمبيالات والفواتير والشيكات والعملات الورقية الأمر الذى صعَّب على ذوى العقول من الناس الحيرو أكثر فى القيمة الاقتصادية والعملات المعدنية وما يعادلها، على الرغم من أنه لا يوجد رجل اقتصادٍ مسئولٌ سوف يستخدم المصطلحين بمعنى واحد الآن، فإن كثيرًا من النقاد والفلاسفة والمؤرخين قد افترضوا فرضيةً لامبرر لها مشابهةً لما حدث عندما عرفوا الفن والجمال وقد كافحوا وجاهدوا بلا طائل بتطبيقات على حيرتهم تلك لأنها عكس التجربة المألوفة.

وخلال القرن التاسع عشر كانت هذه الحيرة هى السائدة بشكل خاص، وكانت الأزمة قد وصلت بشكلٍ أو بطريقةٍ اعتباطية أو استبدادية. وقد أعلن كثيرون بأن ما هو غير جميل من الأعمال الفنية فهو شيء آخر غير الفن، بذلك فإن أعضاءً بعينهم من التصنيف التقنى اختاروا أشياء قيل عنها أنها جميلة وأُخرج كل الباقين من هذا التصنيف.

وفى نفس الوقت استمر المجتمع بالعمل بتصنيفاته بقرارات الفردية.

والفرضية المحيرة بأن الفن والجمال دائمًا ما يكونان موجودين فى نفس الشيء أصبحت مقبولةً من جانب بعض الباحثين، وأعتقد أن مثل هذا الاتجاه يسوغ أو يبرر العناصر الذرية فى الفن، وأحيانًا ما كان الفن مقيدًا بالأعمال التى يراد منها أن تعطى تأثيرًا جماليًّا فقط.

ولكن معظم أعمال الفن التى تعود إلى الماضى لديها بالتأكيد صفات ووظائف مختلفة لدى هؤلاء الذين صنعوها ولمن استمتعوا بها لأول مرة، وعندما فسرت نظرية النشوء والارتقاء كتصميم ذى آلية معينة أصبح كثيرًا ما يقال بأن الفن نوعٌ من المنتج التقنى يجد المجتمع أنه يتسم بالجمال.

ومثل هذه الرؤية تتناسى أن الأفراد هم الذين يضمنون التجربة، وأن تحميل المسئولية على الجماعات يعتبر مراوغةً وهروبًا من السؤال الخاص بكيفيه اكتشاف أى فردٍ للجمال فى الفن، وكيف يمكن التصنيف بأن الفن يكون دائمًا شيئًا ذا نوعيةٍ تتسم بالجمال طالما أن واحدًا أو كثيرين يمسكون به.

ومنذ العصر الرومانسى والجمال موجودٌ دائمًا فى الطبيعة، والمقصود من مصطلح الطبيعة هنا المناظر الطبيعية وهذا يناقض التعريف السائد أو الغالب للفن والجمال وقد قاد ذلك إلى مناقشاتٍ كثيرةٍ وللوصول لحلولٍ خادعةٍ مثل مقولة إن الطبيعة هى الإقليم أو المكان الذى يكون فيه كل إنسانٍ فنان نفسه، وخلال القرن التاسع عشر أمكن التعرف على فهمٍ أعمق للتاريخ وتوظيف الخيال المبدع، ومثل هذه العناصر زادت من سوء الموقف الذى كان غامضًا بما يكفى بالفعل ويجب فهم المعنى التاريخى ووظيفة التخيل لأى فهمٍ حقيقيٍ وصادقٍ للعمل الفنى، ولكن القرن السابق أخفق فى حل السؤال وكان غير قادرٍ على إيجاد إجابة لأنها نبعت من فرضيات غير حقيقية، وبدلاً من اكتشاف نتائج أخرى بتعريفاتٍ خاطئةٍ لنضع فى الاعتبار بطريقة التضاد طريقةً لدراسة الأعمال الفنية التى كانت ناجحة لأنها تجنبت الخلط بين الفن والجمال والتمييز بينهما.

١٩ ـ طريقة واحدة لتحليل الفن :ـ

طريقه تحليل الفن بلغةٍ يمكن ربطها بالعملية التاريخية وقد طورها الباحث المتميز هزيك وولفين.

وعمله المسمى بالألمانية Kunstge schichlich Grundegrief

والذى ترجم إلى الإنجليزية بعنوان Art history / Principies

"مبادئ تاريخ الفن" وقد وجدت أفكاره فى أعمال أخرى، والطريقة التى ابتدعها ودعا إليها اتبعها كثيرون وعلى نطاق واسع. على الرغم من أنه ابتدعها لدراسة عصرٍ واحد وبشكل خاص فى تاريخ الفن فإن محاولات تطبيقها على العصور الأخرى لم تنته.

وكان هدف "وولفين" إيجاد مجموعة من المفاهيم عن طريقها يمكن تتبع تحول الأسلوب من عصر النهضة فى أعلى مراحله وصولاً إلى عصر الباروك، ومن خلال تطبيق هذه المفاهيم بإتقان وبطريقةٍ معينةٍ على الرسم والتصوير والنحت والعمارة وهو يعرض هذه المفاهيم على شكل خمسة مفاهيم مزدوجة.

وهذه الزوجيات هى أولها الخطِّى والتصويرى، وثانيها السطح المستوى والمرتد للداخل، وثالثها الشكل المفتوح والمغلق، ورابعها التعددية والوحدة، وخامسها الوضوح وعدم الوضوح.

والزوج الأول الخطى والتصويرى يقابل بين تعريف الرسام و خطوط الكونتور فى أعمال النحت واعتماد رسامى عصر الباروك على قيمة اللون (قارن بين ص٨/ص١٤).

والزوج الخاص بالسطح المستوى والسطح المرتد يقابل بين التصوير من حيث المساحات المسطحة مع تمثيل الفراغات العميقة (قارن بين صفحات ٦ , ٧).

والزوج المفتوح والمغلق من حيث الشكل يقابل بين البناء الهندسى المتكامل مع البناء الحر (قارن بين ص٨٢ , ص٨٦).

الزوج الخاص بالتعدد والتوحد يقابل بين الوحدة التى تم إنجازها من خلال توازن الأجزاء مع الوحدة التى تم تحقيقها من خلال التناغم الضمنى. (قارن بين ص٤، ص٥).

والزوج الخاص بالوضوح والغموض أوعدم الوضوح يقابل بين التصميم الواضح والتصميم الغامض (قارن بين ٢٢ , ٢٣).

وخطة إعداد المفاهيم فى زوجيات أوثنائيات موجودة فى القطبين المتنافرين – فالتنافر بين القطبين مسألةٌ منطقية متلازمة مع الإشارة إلى نفس المجال، وداخل هذا المجال يجب تطبيقهم معًا على كل الأمثلة ويجب ولابد وأنها مرهقة كما أنها مفهومة، وثنائيات مثل يمين ويسار الشكل والمادة التقنية والتصميم هو أيضًا تطبيق لمبدأ القطبين.

والمجال الذى يفضل فيه الثنائيات القطبية المتضادة يجب أن تكون شاملةً أو مستمرةً، فالضوء والظلام ثنائية يمكن تطبيقها فى مجال قيمة اللون كأبعاد الضوء، والمجال واسعٌ لأنه يشمل المدى المتكامل من الأسود إلى الأبيض – والحقل أو المجال مستمر لأنه انتقال من أقصى الطرف إلى الطرف الآخر وهو تدريجى كما لو أنه غير مدرك بالحس أو بالعقل. ونفس الملاحظة يمكن أن تصدق على حزمة ضوء الطيف وتدرج الألوان بها وبناءً على ذلك فإن أى حقيقة خاصة باللون يمكن تعريفها بلغة القيمة والتدريج فى درجة اللون، والقيمة Value يمكن أن تحدد من خلال تعيين المثال فى هذه السلسلة ويمكن تعريفها بمصطلح الظلمة والضوء لأن كل درجةٍ باستثناء الأطراف. أخف من التى على أحد جانبيها وفى نفس الوقت أكثر من التى بجوراها على الطرف الآخر.

ويمكن تطبيق نفس الشيء على درجة حرارة اللون.

والأفكار الرئيسية التى قدمت فى الصفحات السابقة من هذا الكتاب متقابلات قطبية مثل – الموضوع والشيء الشكل، والمادة الكل والجزء، الشكل والبيئة،

الإشارة والإدراك أو المعرفة، العلامة والإرادة أو الرغبة، الفرد والمجتمع، النموذج والإدراك، التقنية والتصميم الخلق المخلوق وهى جميعها مصطلحات تشعر فيها بوجود القطبية.

ومثل هذه المبادئ تأملية وهى مفيدةٌ فى التحليل النظرى، وهى أيضًا عملية عندما تكون فى وسط المحيط حيث لا توجد أرض وسط الماء أو أمام ناظريك فإن مبادىء القطبية تجعلنا نعرف أين نحن وتساعدنا على الوصول إلى وجهتنا.

فالأرض كرويةٌ ذات سطحٍ مستمر ليس بها حواف، لذلك فإن الأرض مرجع بدون إطارٍ ملموسٍ أو بارزٍ، ولكن الأرض تدور حول محورها والقطبان مميزين بالقطب الشمالى والقطب الجنوبى. وكل نقطةٍ على سطح الأرض شمال أحد القطبيان وجنوب الآخر ولكن لتزداد معرفتنا واقتناعنا رسمنا خطًا وسطًا بين الإثنين فى نفس الاتجاه وهو ما نسميه خط الاستواء ونحن نسمى الاتجاه الذى تدور فيه نحو الشمس بالشرق وعكسه بالغرب وعندما نرسم خط الاستواء بين القطبين ونقوم برسم خط عبر جرينتش فى إنجلترا فيما يتعلق بالموقع من حيث الشرق والغرب حيث نريد أن تشير وبمساعدة أدواتٍ رياضية والحاسابات فإن الموقع فى نقطة على سطح الأرض عند ملاحظة الشمس فى فترة الظهيرة يمكن أن تجد بدقةٍ من خلال هذين القطبيان المتقابلين. ونحن نعرّف هذا الموقع حسب خطى الطول والعرض للمكان المراد تحديده.

وبعد أن رأينا مفاهيم "وولفين" المعدة على شكل ثنائيات قد نتوقع أن يصبحوا مجموعات من الأقطاب المتتالية، ولكن هذه الثنائيات ليست جميعها متغايرات منطقية.

وفى نفسها مجالاتٍ يمكن الرجوع إليها بمعنى أن أى مثالٍ يمكن تعريفه:

فالخطية تعنى الإشارة إلى الخط والحافة الملموسة وتصويريًا تشير بشكل مبدئى إلى التقنية واستعاريًا إلى تطوير قيمة اللون بواسطة هذه التقنية. والسطح

المستوى يشير إلى بُعد حاسة اللمس والارتداد يشير الى بُعد حاسة الاتجاة مع التعديلات المزمع القيام بها على الحقائق البصرية والملموسة للعمل. والشكل المغلق يشار به الى نوع واحد، بينما الشكل المفتوح يشير إلى تعددية تشير إلى توازن الأجزاء والوحدة تشير الى التناغم فى الأجزاء والوضوح يدل على سهولة فهم التصميم وعدم الوضوح يدل على صعوبة استقباله.

وأعضاء هذه الثنائيات تشير إلى حقولٍ مختلفة أو مجالاتٍ مختلفة، وهى جميعها تشكل عشرة مصطلحات أى واحدٍ منها يساعدنا على فهم التحول من عصر النهضة إلى الباروك.

والتحليل من خلال هذه المصطلحات التى تشكل أسلوبًا وصفيًّا متخصصًا، وهى تُخرج المظاهر الخاصة بهذا العصر والتى تؤثر فى كاتبها لما لها من مغزى ومعنى حتى فى ذلك لم يكن "وولفين" ناجحًا على الدوام لأنه على الرغم من أن بعض المتغيرات كانت فى محلها فإن مفهوم التضاد بين الوضوح وعدم الوضوح يظل فى حد ذاتة يتسم بالغموض.

وهذه الطريقة لها مزايا أى نظام تطوير لأغراض التدريس والتعليم – وهى تساعدنا فى إعطائنا مساعدات لدراسة تاريخ الفن.

وعلاوةً على ذلك فهؤلاء الذين يستخدمونها قد يكونون واثقين من أنهم سيفهمون حركةً واحدةً خاصة أفضل من أن يكّونوا تسلسلاً تاريخيًّا لنفس العصر، وسوف يرون أنهم كى يفهمون التاريخ فإنه من الصعوبة بمكان أن يحددوا الأسماء والأماكن والتواريخ بدقة ثم يرتبونها وينظمونها حسب تعاقب التقويم.

وعلى الرغم من أنه لم يكن من المتوقع تطبيق هذا النظام على عصورٍ أخرى غير العصر الذى اخترع من أجله فإن الدراسين فى مجالاتٍ أخرى لم يجدوا فيه خير معينٍ بشكلٍ دائم. وقد تم إنشاؤه ليساعد فى فهم كثرة التحول من

عصر النهضة إلى عصر الباروك فى إيطاليا ولكن هناك أسلوبًا آخر سابقًا لعصر النهضة وأسلوبًا آخر أعقب عصر الباروك.

وهناك طريقةٌ كاملةٌ تشملهم جميعًا وليس فقط هذه الفترة الانتقالية.

وعلى هذا الأساس يجب تطبيق طريقة يمكن الاعتماد عليها لتطوير الأسلوب أكثر من نظامٍ واحدٍ فقط النجاح الذى يحققه نظام "وولفين" يعود إلى حقيقة أنه تجنب الفن المحير وعلم الجمال

٢٠ ـ بعض أنظمة علم الجمال الأولى (المبكرة) : ـ

إن آثارسوء الفهم والحيرة بين الفن وعلم الجمال موجودةٌ فى العديد من أنظمة علم الجمال المبكرة وهى موجودةٌ أيضًا وتمثل وجهات نظر غير مقبولة فى المنظور الحديث وسوف نرى بعض مظاهره المؤثرة التى يجب أن تكون خطوطها العريضة موجزة.

الجماليات هى كما يقال قواعد التجربة الحسية بشكلٍ عام، وهناك كثيرٌ من مناسبات التجربة الحسية يمكن تصنيفها وفقًا للإحساس. والأعمال الفنية حسية، والتى تكون موضوع تجربةٍ جماليةٍ هى الأخرى نماذج حسية، لكن النظام المبنى على الملاحظة لا يعنى حكمًا يعطى قواعد كما أن الجمال يمكن أن يتعامل مع النوعية أو الوظيفة الموجودة فى تأمل الأشياء مثل الذكريات والتوقع أو التنبؤ وهى ليست حسيةً ملموسة.

ويشار أحيانًا إلى الجمال على أنه من منتجات التذوق، والتذوق هو استعارة مأخوذة من الإحساس المتشدد والحيوى، وهناك أعضاء معينة للإحساس ولكننا نبحث بلا طائل عن قوةٍ غريزيةٍ من النوع الذى تتطلبه هذه الاستعارة، والتذوق هو التفسير الذى يفضله هؤلاء الذين يفضلون رؤية الواقع بواسطة أمورٍ ملموسةٍ وحسية.

فاللسان يلمس ما يتذوقه ولكن التذوق يتميز عن اللمس وهى أطراف عن اللمس وتختلف حليمات التذوق وهى أطراف والأعصاب الخاصة بهذه الحاسة وهى حاسة التذوق الموجودة على اللسان عن تلك الخاصية. بالضغط حتى أننا إذا حفظنا حقائق اللمس فإننا نختزل كل الأشياء التى تؤثر على السبب الكفء.

وعلينا أن نواجهه العواقب الخاصة بهذا الاختزال، مع كون حقائق الإبصار والتوازن والاتجاه مع حقائق السبب النهائى والشكلى والمادى لا تزال موجودة.

لأن الاتجاه يقر بالحقائق الخاصة باللمس فقط والسبب الكفء فقط ويرى بقية الحقائق وبقية الأسباب غير واقعية وغير عقلانية. وعند اختيار هذه المادة أو الحقائق والأسباب كمسائل للتذوق فإنك تخرجهم من السمات التى تعتبر غير حقيقيةٍ أو غير عقلانية، وعلينا أن نشرح هذه الحقائق من خلال أشياء أخرى غير الاستعارة.

فعلم الجمال كما يقال يتعامل مع شكلٍ ذاتى يسبغه العقل ويبسطه على التجربة. وعندما تقدم الأعمال الفنية يسبقها شكل تخيلى قبل تنفيذ العمل الفنى وهو أمرٌ حقيقى وهذه الصورة تصبح مفصلةً ودقيقةً من خلال وسيلة هى الرسم, الذى يعمل كخطة للمعالجة. وهناك أيضًا أشياء حسيةٍ أخرى كثيرة مثل النباتات والحيوانات المستقلة عن التقنية التى يمكن معرفة برنامج إعدادها وتحليلها بلغة الرسم, ولكننا نقع فى الخطأ إذا اعتقدنا أنها مصممة بنفس الطريقة، والنظام الذى يكمن فى الأشياء التى لها تصميم بشرى لديها نقص ما وهو موجودٌ دائمًا لأنها أيضًا من صنع البشر.

والتخيل خلق يتمثل فى الوعى ولكن إذا لم يتصل الوعى بالطبيعة فإننا نفترض الكثير إذا ما اعتقدنا أن الطبيعة ذات وعى وإدراكٍ لما تصنع، كل ما تنتجه الطبيعـــة نتيجـــة خيـــال، وليس مسموحٌ لنا أن نعتقد بأن أى شىءٍ يكون النموذج أو إعداده يمكن اكتشافه يمتلك هذا الشكل فقط لأننا نتخيله الآن.

الجمال كما يدعون أيضًا يتعامل مع نوعٍ من الموضوعات أو الأشياء التى لانهتم بها بإحساس مطلق، ولكن بعد أن عرفنا هذا الشىء على أنه يمتلك داخله مغزى خاصًا به، وبعد أن نحقق هدف الإرادة أو الرغبة من هذا الشىء فإننا نصبح غير مهتمين. فنحن نهتم فعلاً بالشكل الذى نمتلكه.

وكان المعتقد أن الجمال يتعامل مع أحكام زائفةٍ غير عاقلةٍ تدَّعى شرعيةً دولية , وعندما نأخذ بعين الاعتبار التوعية الجمالية لشىءٍ تمت صياغته فى نموذج وتوصلها بوسائل الإيجاد أو الكلمة المقروءة أو المكتوبة، اذا ما كان حكمنا حقيقيًا فإن هذه التاكيدات يمكن تحليلها بالنظر إلى المجالات المتصلة بها وإيجاد أسباب التماسك، ومثل هذا الحكم يلتصق بالشىء فى الذاكرة التى تميز معرفتنا بأنفسنا ونحن نعتقد أن لدينا نوعًا من التجربة الجمالية، ونحن نقول ذلك وما نقره هو مسألةٌ حقيقيةٌ والادعاء بشرعيةٍ دولية متماسكة إلى الحد الذى يجعل أى جسمٍ تحت نفس الظروف سوف يكون لديه نفس الخبرة وسوف يعبر عنها بنفس الطريقة، والفرد ليس وحده , حتى هنا لأنه عضوٌ فى مجتمعٍ، ونحن نشعر بشكلٍ خاص بأن حكمنا ملتصق بحكم المجتمع الذى ننتمى إليه.

٢١ ـ بعض أنظمة علم الجمال الأكثر حداثة : ـ

تتسم نظم علم الجمال الأكثر حداثةً ببذل مجهودٍ أكثر للهروب من المكتبات – حيث يقرأ المفكرون ويكتبون – إلى زيارة الأماكن التى يمكن أن ترى فيها الأعمال الفنية. ويبدو أنه لا يزال من المتوقع أنه حيثما وجدنا الجمال فإننا نواجه عملاً فنيًا. والأعمال الفنية كنماذج حسيةً أكثر بقاءً وتحملاً من أى أشياء نعايشها ونجربها ويمكن الإشارة إليهم بثقةٍ أكثر لذلك فإن نجاحهم المبهر كمنتجاتٍ وكمرشدٍ للخيال وهو ما يشجع كثير من الكُتَّاب بتقييد الخيال وربطه بالجمال والفن.

أحيانًا ما ترتبط الجماليات بالفن كنشاط أو كمنتج وكلاً من الفن واللعب يربح أو ينفث عن عدة أنواع من المسئوليات لكن الفنانين واللاعبين وهؤلاء الذين يشاهدونهم مهتمون بجدية بنوع النشاط الذى يمارسونه والمواد التى يتعاملون معها.

هناك قواعد فى الألعاب على الأقل الحفاظ على الأهداف والتشجيع يحب الأداء الجميل.

والأشياء الجمالية الآخرى تختلف عن اللعب والألعاب لدرجة أن يصبح اللعب نوعًا من الاستعارة التى تمنح كثيرًا من الأمثلة، ومثل هذه الأمثلة تتميز عن اللعب من خلال المعنى والنوعية التى يمتلكونها كرموزٍ وإشاراتٍ وعلاماتٍ, وفى أى حالةٍ من هذه الحالات نجد الفن يبادر بأن يكون مجرد تدفق زائد لطاقة لاحاجة لها وخسارة يمكن تجنبها.

ووجهة النظر تلك تقبل تعريف الفن والجمال ثم تتحول إلى اللعب كمثالٍ أفضل لنفس العلاقة ولكن الفن والجمال أشياء مختلفة حتى وإن كانا متطابقين فالفن له معنى ومغزى أكبر بكثيرٍ من اللعب.

اعتقد أن علم الجمال أيضًا شىء يهتم بالوهم و الخيال فقط كنقيضٍ للواقع، والتجربة الخاصة بعلم الجمال تتكون من التذبذب بين الوهم والواقع، ولكن أى تأكيدٍ يكون حقيقيًا طالما كان متلاحمًا مع مجالٍ وثيق الصلة، وأى شىءٍ يكون وهمًا عندما يكون غير متماسك وغير وثيق الصلة بالموضوع. إن وجود الكنتور حقيقى فى الفن وعلم الأساطير اليونانية (الميثولوجية الإغريقية) ولكن يظل السنتور وهمًا فى علم الأحياء. والاعتقاد بأن التجربة الجمالية تتذبذب بين الوهم والحقيقة وأن الحقيقة الواقعية تربط بين معنى غير ملائمٍ للعقل والخيال عندما تجعل الإحساس فقط هو الحقيقى والواقعى والخيال هو الشىء غير الواقعى.

ويقال فى أوقاتٍ أخرى إن علم الجمال يهتم حصريًّا بما تنتجه إرادة ذاتية الوعى.

والخلق هو السبب النهائى ولكن الخلق يمتد إلى ما وراء الخيال، والخيال بدوره يفوق حدود الوعى بالذات.

ربما نتحدث جيدًا عن الإرادة فى الفن إذا كنا نعنى بهذه العبارة عادةً الاستمرار والمثابرة على التخيل، وصنع هذا الخيال الذى يبدو كأسلوبٍ ذى آثار عامة يمكن التعرف عليها. ولكن الفنانين الذين صمموا وزخرفوا البارثينون عندما كانوا يقومون بهذا العمل (انظر ص٥٥ , ص٧٤). لم يكونوا يدركون أو على وعيٍ بأنهم وهم ينفذون هذا العمل إنما يخلقون شيئًا بأسلوب القرن الخامس قبل الميلاد فى أثينا. فقد قاموا بما يفعلونه كمعماريين وكنحاتين موكول لهم القيام بهذه الإنشاءات وهم يجاهدون لتنفيذ تصميماتهم. والمكان هو أثينا والزمان هو الفترة التى نسميها القرن الخامس قبل الميلاد، ومغزى ما يفعلونة كرمزٍ وعلامةٍ وإشارةٍ مرده إلى تخيلهم الفعال أكثر منه إرادةً ورغبةً. ومن الناحية الفعلية كانوا مهتمين بمعرفة تصميماتهم ويستخدمون أدواتهم فى التعامل مع المواد التى سيستخدمونها فى بناء هذا الصرح.

وكان اهتمامهم بهذه المواد أكثر من اهتمامهم بأنفسهم، ولكن الشائع هو الدخول فى عالم الأسطورة والحديث عن الفن كما لو كان الفن عبارة عن فنانٍ واثقٍ من نفسه يبحث عن إمتاع ذاته.

ويُعرف الجمال بشكلٍ عام على أنه تعبيرٌ عن العاطفة والشعور أو وسيلة اتصال للعاطفة فعندما نشاهد فنانًا وهو يعمل أو عندما يقوم هو أو أى شاهدٍ آخر بالعمل الفنى ترى شخصًا فى حالةٍ من الانفعال والشعور العاطفى، ومن السهل أن تصل إلى أن الغاية من الفن هى التعبير عن العاطفة إذا ما افترضنا على سبيل الخطأ أن الجمال هو العاطفة وأن تلاحظ أن الأشياء الفنية عادةً ما تثير الشعور. ونوعية الشىء ومعناه هو فى المقام الأول كيف لهذا الشىء أن يقدم نفسه لنا والأشياء التى من الجماد أو الكائنات الحية لها نوعياتٌ معينةٌ ولكن الشعور هو حالة الكائن الحى عندما يكتشف معنىً فى شىءٍ ما.

وفى المقام الثانى نحن مدركون لوجود الأفراد الآخرين ومشاعرهم عندما نعالج توجهاتهم وإيحاءاتهم وأفعالهم كعلاماتٍ على حالتهم وحكمنا على ما يشعرون به قد يكون دقيقًا وقد يفتقر إلى الدقة أيضًا, ولكن على أية حال يمكننا ملاحظة انفعالاتهم وشعورهم بدور المشاركة فى هذا المقال أو الشعور، والطفل الذى يرسم رسمًا كاريكاتوريًا فى كتابٍ نادرٍ لديه شعور بالفرح، ولكن عمه الذى يقتنى الكتب النادرة الذى يراه يكون لدية شعورٌ عارمٌ بالغضب. ويجب ألا تخلط بين النوعية والشعور أو التعبير عن الشعور قد يثير بطريقة إلى نفس الشعور لـــدى المتلقى أو المشاهد.

والاعتناق أو التقمص العاطفى Empathy. هو نظرة شعبية للجمال تعتمد على حقائق معينةٍ ومألوفة.

ونحن نعرف وجود هذا الشيء كتقنية ولدينا حقائق وبيانات مستمرة عن التوازن والاتجاه من خلال تجارب الحياة المعاشة ونحن قادرون على تخيل شيءٍ آخر يُشعِر بنفس الطريقة التى نشعر بها.

والتقمص الشعورى يلجأ لهذه الحقائق المقبولة ويؤكد على أن التجربة الجمالية تنتج عندما نقلد ما عايشه الفنان أو العمل الفنى سواءٌ كان فى الواقع أم فى الخيال. والنظرية جديرة بالاستحسان والفنان إذا اعتقدنا أيضًا بأن الوعى بالذات يميز كل الحالات أو أمثلة الإرادة والرغبة. علينا أن نفترض أن إحاسيسًا مثل الاتزان والاتجاه دائمًا ما تكون منفصلة ونحن نوحدها بفعل الإرادة. وأكثر من ذلك إن علينا أن نواجه تجارب مألوفةً وبعد أن تعرف بشكل خاطيء النوعية والعاطفة أو الشعور علينا أن نوجه مشاعرنا نحو الشيء أو العمل الفنى.

الأشياء المحسوسة لها أجزاء أو مظاهر مثل بيانات أوحقائق الاتزان والاتجاه وفرضية أننا أكوام من القدرات الشخصية والصفات المنفصلة والقادرة بطريقة ما على أن تجمع معًا رقاعًا معزولة من البيانات الحسية على عكس الحقائق الملحوظة.

ومصطلح الاعتناق أو التقمص العاطفى Empathy. يراد منه إجابة السؤال كيف نتصور مشاعرنا نحو أشياء من الجمادات غير الحية بحيث تظهر لنا كأوهام خاصة بالمعنى أو النوعية.

والنظرية هى شعار يسمى المشكلة ولا يساعد فى حلها أو يجيب عليها. إنها مجرد تغيير بعلامة الاستفهام بعد السؤال ليضع بدلاً منها نقطة نهاية الجملة.

والتحليلات الجديدة لوجهات النظر الحديثة تؤخر الوصول لقرار نهائى. وربما تعود الآن مرةً ثانيةً للنتائج التى وصلنا إليها مسبقًا. ونلحظ تفسير الفن والجمال وأنهما متداخلان كل منهما مع الآخر، ومبادئ الفن والجمال قد تكون متناغمةً بدون تحديد أو خلط بين المجالين.

٢٢ـ الفن :ـ

عندما يكون أمامك عملٌ فنيٍ فإن لديك نموذجًا من الإحساس أنتجته تقنية معينةٍ متصلةٌ بالرسم، والفن هو التصنيف الذى تنتمى إليه هذه الأشياء، الحواس هى تلك الأجزاء من التجربة التى يمكن بالتأكيد ربطها بأجزاء من جسمك والتى تشكل تنظيمًا مستمرًا للحواس، والحواس الخاصة التى يمكن عن طريقها فهم العمل الفنى هى الرؤية واللمس والاتزان والاتجاه.

إن أى عمل فنى يكون شبيهًا بأشياء أخرى كثيرة لكنه يختلف عنها فى كونه نتاج تقنيةٍ معينة، ويمكنك أن تفهم أى تقنيةٍ من خلال المواد والأدوات والمعالجة والتصميم. والعمل الفنى يختلف عن المنتجات الفنية فى اتصاله بالتقنية الخاصة، وهو أيضًا يختلف عن المنتجات الفنية الأخرى التى يدخل فيها الرسم من خلال آثار التعامل اليدوى المباشر التى يحتفظ بها.

وأنت لا تستخدم الحواس بشكلٍ منفصلٍ وبعزلة كلٍ منها عن الأخرى، والتنظيم الذى تجدها فيه أى الحواس - متصلة كلٍ منها بالأخرى فهذا هو النموذج.

وأن تمارس التقنية وتقوم بالمعالجة المناسبة وتوظف أو تسخدم أدواتٍ معينةٍ على المواد وفقًا لخطة أو تصميم. ويسهل تصميم العمل الفنى بالرسم.

عندما يكون الشىء الذى لديك عملاً فنيًا فأنت الذى تكشف نوعيته بنفسك.

٢٣ ـ الجمال :ـ

الجمال: هو الصفة التى نراها فى الشكل عندما نتأمله، وعلم الجمال هو تنظيم المفاهيم المتعلقة بهذه النوعية أو الصفة.

وأنت تدرك الشكل وتعيه عندما تركز اهتمامك على شىءٍ واقعى أى أنه موجود أمامك فى الواقع يتسم بالتفرد وغريزى وكلٌ متماسك.

عندما يكون الشىء فريدًا فهذا يعنى أنه يختلف عن الأشياء المشابهة له، وعندما يكون واقعيًا فإنه موجود هنا والآن. وأنت نفسك كفرد مثل الشىء الذى تراه تتسم بالتفرد ولكنك أيضًا عضوٌ فى مجموعةٍ أو مجتمع. وشيئُك هذا شىءٌ كلى ذو أجزاءٍ، ربما تقوم بتحليل الكل الذى قد تدركه أمامك إلى أجزائه.....وفى الشىء المرئى والملموس يكون الشكل هو أهم ما يميز الشىء والذى عن طريقه ينفصل عن الأشياء الأخرى، والبناء هو أساس التلاحم والتماسك الذى يجعل الأجزاء تتعاون لتشكل شيئًا واحدًا. والشىء الذى به شكلٌ وبنيةٌ والذى يشكل كلاً مكونًا من أجزاء هو شىء يمكنك تحليله لترى التناسب والتناغم الذى تدركه وتعيه.

ونوعية الشىء أو وظيفته هو كيف يتمثل أمامك عند معايشتك له بينما مغزى العمل فأنت الذى تكسبة هذا المعنى وهو الذى يجذبك نحوه.

الأشياء التى لها معنى خاصٌ بالشعور والإرادة والمعرفة هى بشكلٍ خاصٍ رموز أو إشاراتٍ أو علاماتٍ.

والنوعية هى حالة ملاحظتك له ككائنٍ حيٍ أثناء اكتشافك لنوعيةٍ أو حقيقيةٍ والمعنى هو اسم عام للموقف الذى تكون فيه عندما تمتلك شكلاً معيناً ويتم تحليل نشاطك بالنسبة للشعور والإرادة والمعرفة.

والشيء الجمالى هو رمزٌ يتصف بالجمال الذى يتطور من خلال ممارسة الشعور، والنشاط المعرفى حينئذٍ يكون غير واضحٍ، لأن هذا الشيء هو الهدف المراد تحقيقه، وبعد أن تصل إلى معناه أو مغزاه فلن تربطه بأشياء أخرى. عندما يكون الشيء عمل فنى فإنك على الأقل تتعرف عليه كنموذجٍ حسيٍ صنع بتقنيةٍ معينةٍ، والتأمل هو ما يسمى به النشاط الذى تقوم به عندما تمارس الشعور والوجدان عند رؤية الشيء وكلاهما إرادةٌ ورغبةٌ وإدراكٌ.

وكمنتجٍ لتقنيةٍ فإن العمل الفنى ناتجٌ عن معالجةٍ وأثناء عملية المعالجة تمارس عملية الشعور والإدراك والمعرفة. والمنتج كموضوعٍ للإرادة أو المعرفة قد تكون إشارةً أو علامةً أو كرمزٍ للشعور.

عند تعليل أو تفسير عمل فنى فإننا نربطه للأسباب العاطفية الشعورية والمادية والشكلية والسبب النهائى والتفسير النهائى هو الخلق وهو يفسر أو يشرح لنا كيف تتطور الأشكال الجديدة كما تجرب ذلك بشكلٍ إيجابى، فالتخيل نوعٌ من الخلق الممثل فى الوعى.

ولكى تكتشف الجمال الذى فى هذا العمل الفنى أو ذاك عليك أن تتعامل مع الشكل كإشارةٍ، وأنت تجهد نفسك لتعرف مغزى العمل الفنى كعلامةٍ.

إذا لم تعرف معناه ومغزاه بالكامل ربما تفترض أن العمل الفنى يعطى الرضا والإشباع الفنى لصانعه ولهؤلاء الذين استمتعوا به لأول مرةٍ أى المجتمع الذى يعيش فيه الفنان الذى صنع هذا العمل الفنى فى تلك الحقبة الزمنية، وبتأكيد

السياق الأصلى الذى شكل فيه هذا العمل رمزًا أو علامةً أو إشارةً يمكنك أن تضمن معنى أكبر للشىء عندما تعود إليه مرةً ثانيةً، فيمكنك حينئذٍ أن تتأمله كشكلٍ وشىءٍ واقعى وفريدٍ ومتميزٍ وكل متماسك ومتلاحم وبإشباعٍ أكبر.

وأنت تفوز بمعنى العمل الفنى من خلال نشاطك أنت ذاتيًّا، والعملية التى يجب أن تقوم بها هى المقارنة الواضحة وذلك عندما يكون هذا الشىء أو العمل الفنى مفتقرًا إلى المعنى المناسب. لأن المقارنة هى الطريقة الوحيدة التى يمكن عن طريقها أن تكسب مغزى للشىء وهى ليست عملية اعتباطية. وإذا افتقر شىء ما معنى أن يكون رمزًا أو إشارة أو علامة، فعليك القيام بالمقارنة بينه وبين أشياء مثله حتى تلاحظ أوجه الشبه وأوجه الاختلاف.

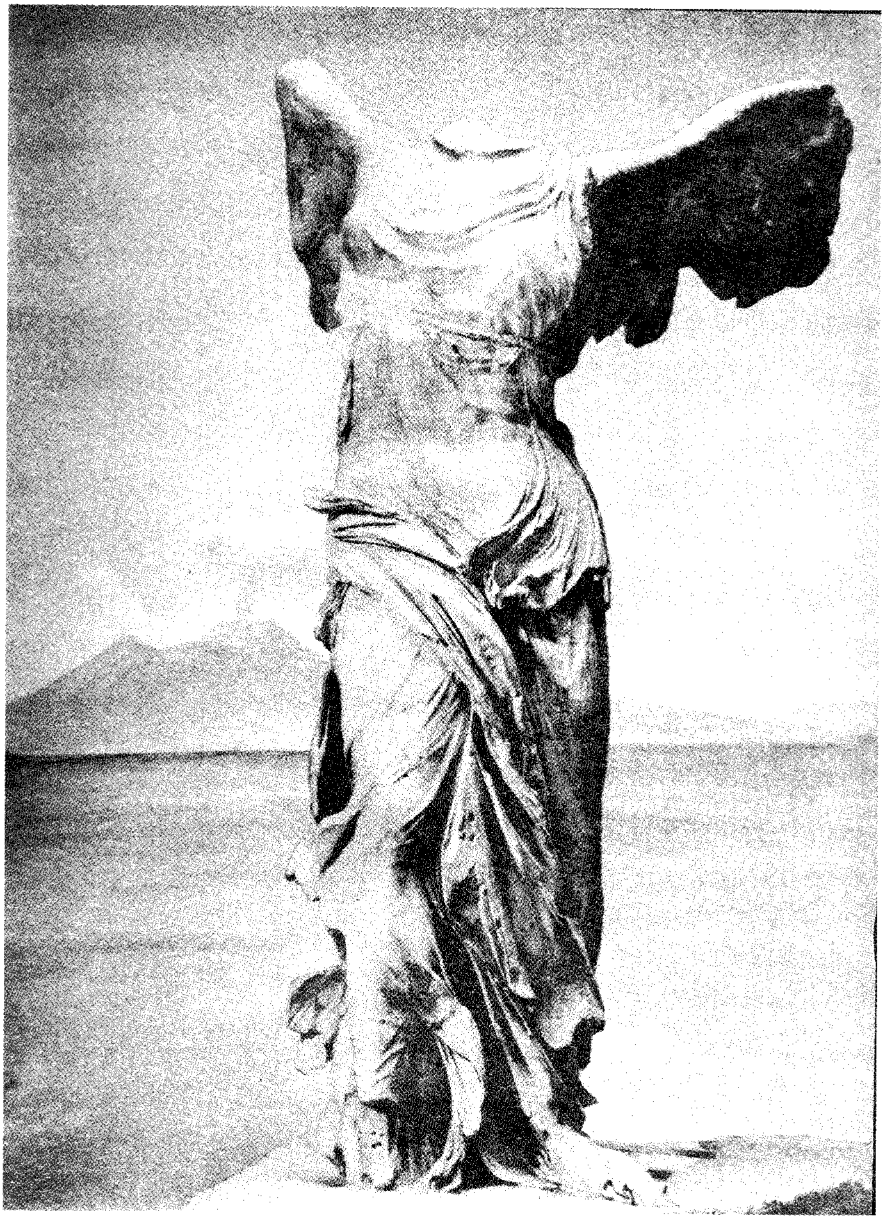
وهناك اختلافٌ كبيرٌ بين جمال شىءٍ أو نموذج بسيط للإحساس ونشوة تجربة الحب ولكن الإختلاف فى نوعية الشىء هى بالأساس اختلاف فى الدرجة والحدة. والأنواع التى على أساسها يتم تصنيف الجمال على كونه طاغيًا أو ساميًا ووجدانيًّا تعتمد بالأساس على نوع الأشياء التى تتسم بالجمال أكثر من الاعتماد على مميزات داخل نوعية كل منها ذاتها.

ولسنا مجبرين على الاعتقاد بأن الجمال ملازمٌ للفن وأن الأعمال الفنية هى دائمًا جميلة ولكن الحقيقة الهامة هى أن بالإمكان إيجاد الجمال فى بعض الأشياء التى تنتمى للفن (الأعمال الفنية) وليس الكل.

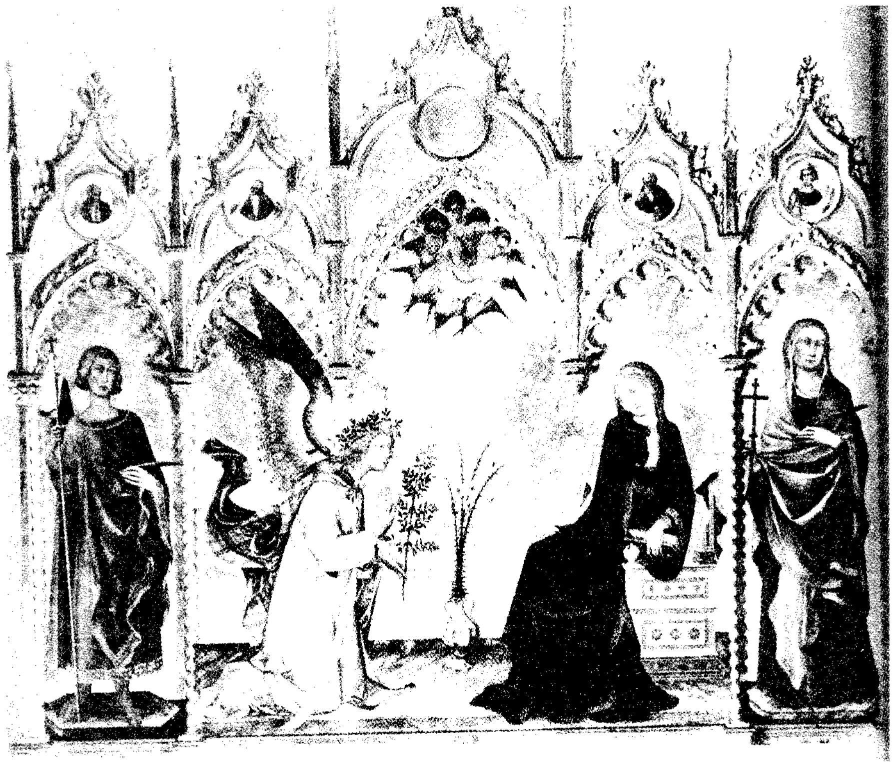
وهذا الكتاب ليساعدك على فهم الفن والجمال وتتعامل معهما بطريقة تجعل التعبير عن كل منهم تجربةً واقعيةً عقلانيةً، ومن خلال الاقتراحات التى عرضناها ومقارنة أوجه التشابه والاختلاف فستعرف بنفسك كيف تزيد من حدة المعنى وتركزه لديك. عندما تحرز مغزى هذا العمل الفنى حينئذٍ تكون مستعدًا لتأمله، وعندما تتأمل الشكل فإن نوعية العمل ومغزاه هى جماله.

هذا هو فن الاستمتاع بالفن.

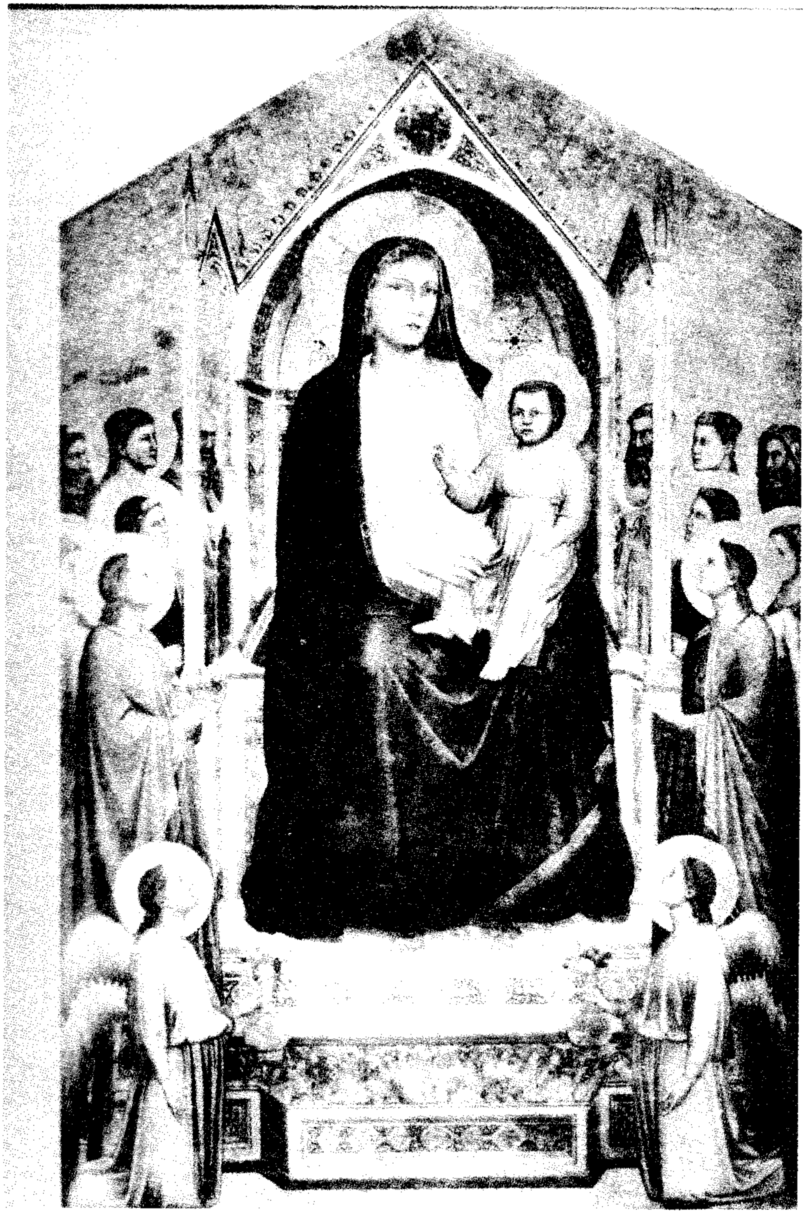
الصـــــــــــور



انتصار ساموتراس (رخام) نهاية القرن الرابع قبل الميلاد. وجد فى ساموتراس. متحف اللوفر. باريس. فيزوفيوس



البشارة :-
تمبرا على خشب ١٣٣٣
رسمها سيمون مارتينى (١٢٨٤ – ١٣٤٤) وليبو أيمى صهره من سيينا أوفيترى فلورنس.



السيدة العذراء فوق عرشها والمسيح الطفل
تمبرا على لوح حوالى ١٣٠٧ رسمها جيوتو (١٢٦٦ – ١٣٣٦) رسمها لكنيسة أوجبتسانتى أوفيترى فلورنسا



موت القديس فرانسيس
فريسكو رسمت حوالى ١٣٢٥
رسمها جيوتو (١٢٦٦ – ١٣٣٦)
مصلى كنيسة باردى القديس كروس فلورنس



دفن الكونت إرجاز. زيت على كانفاس١٥٨٦
رسمها الجريكو (دومينيكوس ثيوتوكوبولوس)
(١٥٤١ ـ ١٦١٤)
رسمت لكنيسة القديس توما ـ توليدو.



ميلاد فينوس. تمبرا على كنفاس حوالى ١٤٨٥
ساند رو بوتشيلى (١٤٤٤ – ١٥١٠)
أوفيزى – فلورنس



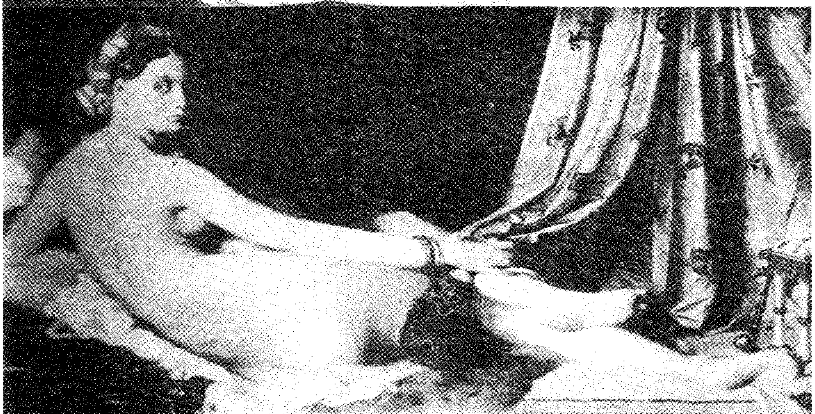
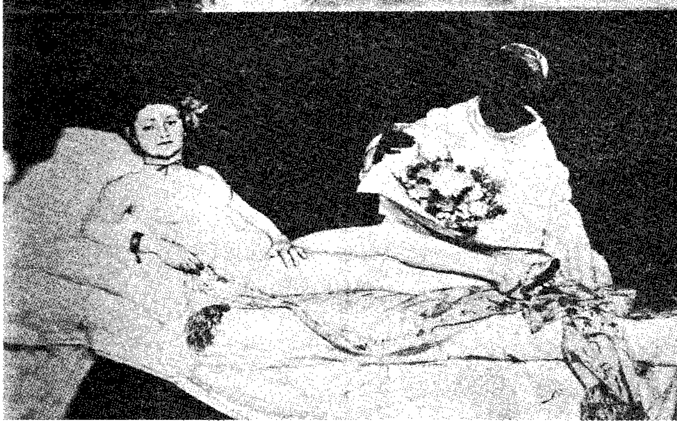
رأس فينوس تفصيل من نفس اللوحة



بورتريه مدام إكس (مدام جواترو) زيت على كانفاس ١٨٨٤
جون سنجر سارجنت (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥)
متحف المتروبوليتان للفن. نيويورك



كنيسة السيدة العذراء كنيسة سيستينا
زيت على كانفاس حوالى ١٥١٥
رافائيل (رافائيل سانزيو) (١٤٨٣ – ١٥٢٠)
متحف الفن. درسدن.

فينوس زيت على كانفاس(قماش رسم) رسمها جيورجيون حوالى (١٤٧٧–١٥١٠) أتمها
تيتيان (١٤٧٧ – ١٥٧٦) متحف الفن. درسدن
المحظية الأولى زيت على كانفاس(قماش رسم) ١٨١٤ رسمها جان أوجست دومينيك
انجريه (١٧٨٠–١٨٦٧) متحف اللوفر- باريس
أوليمبا زيت على كانفاس (قماش رسم)١٨٦٣ إدوارد مانيه ١٨٣٢ – ١٨٨٣ متحف اللوفر



السيدة العذراء والمسيح الطفل
تمبرا على خشب قبل ١٤٣٥
فرا فليبو ليبى حوالى (١٤٠٦ ـ ١٤٦٩)
متحف القيصر فريدريك ـ برلين



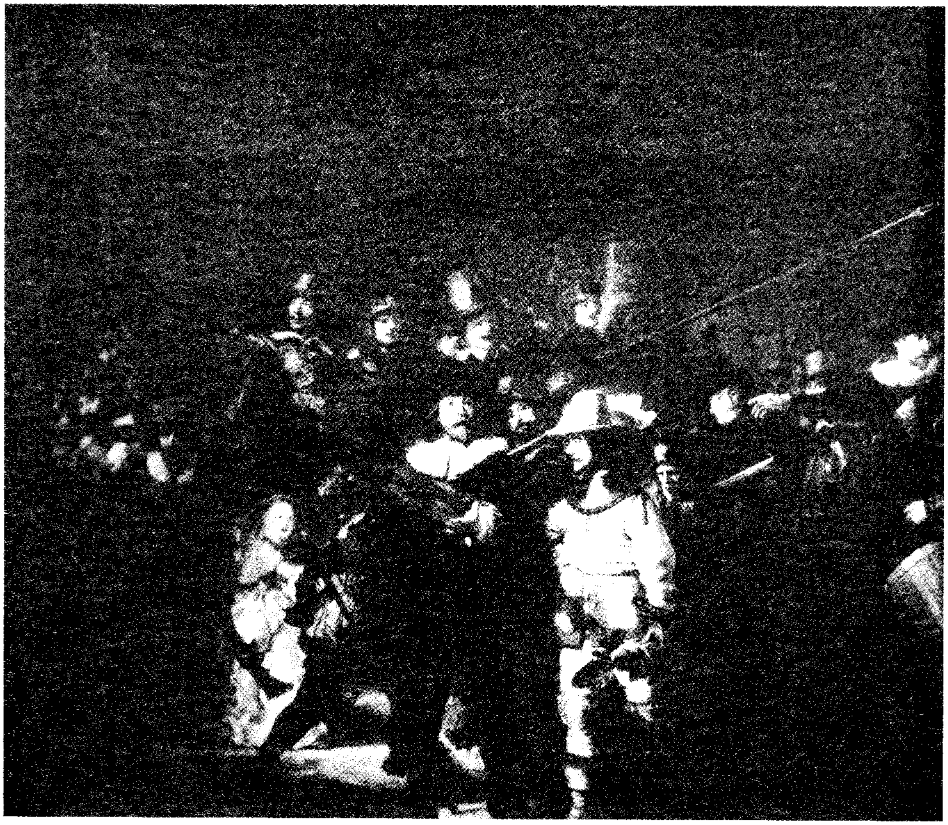
عذراء الصخور
زيت على كانفاس(قماش رسم) حوالى ١٤٨٣
ليوناردو دافينشي (١٤٥٢ ـ ١٥١٩)
متحف اللوفر ـ باريس



درس تشريح للبروفيسور نيكولاس تولب زيت على كانفاس (قماش رسم) ١٦٣٢
رمبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)
مورثيوس ـ الهاج



السكارى. زيت على كانفاس(قماش رسم) حوالى ١٦٢٨
دييجور رودريجيز دى سيلفا & نيك سكويز
(١٥٩٩ ـ ١٦٦٠)
متحف باردو ـ مدريد



دورية ليلية (استعراض الحرس)
زيت على كانفاه ١٦٤٢
رامبرانت هارمنز فان ريجين (١٦٠٦ – ١٦٦٩)
متحف ريجيك – أمستردام



تسليم مفتاح المدينة أو استسلام بريدا (لاس لانزاس)
زيت على كانفاه. حوالى ١٦٣٤
رودريجيز دى سيلفا & نيك سكويز
متحف برادو – مدريد



مجلس نقابة صانعى الملابس فى أمستردام
زيت على كانفاه ١٦٦٢
رمبرانت هارمنز فان ريجين (١٦٠٦ – ١٦٦٩)
متحف راجك – أمستردام



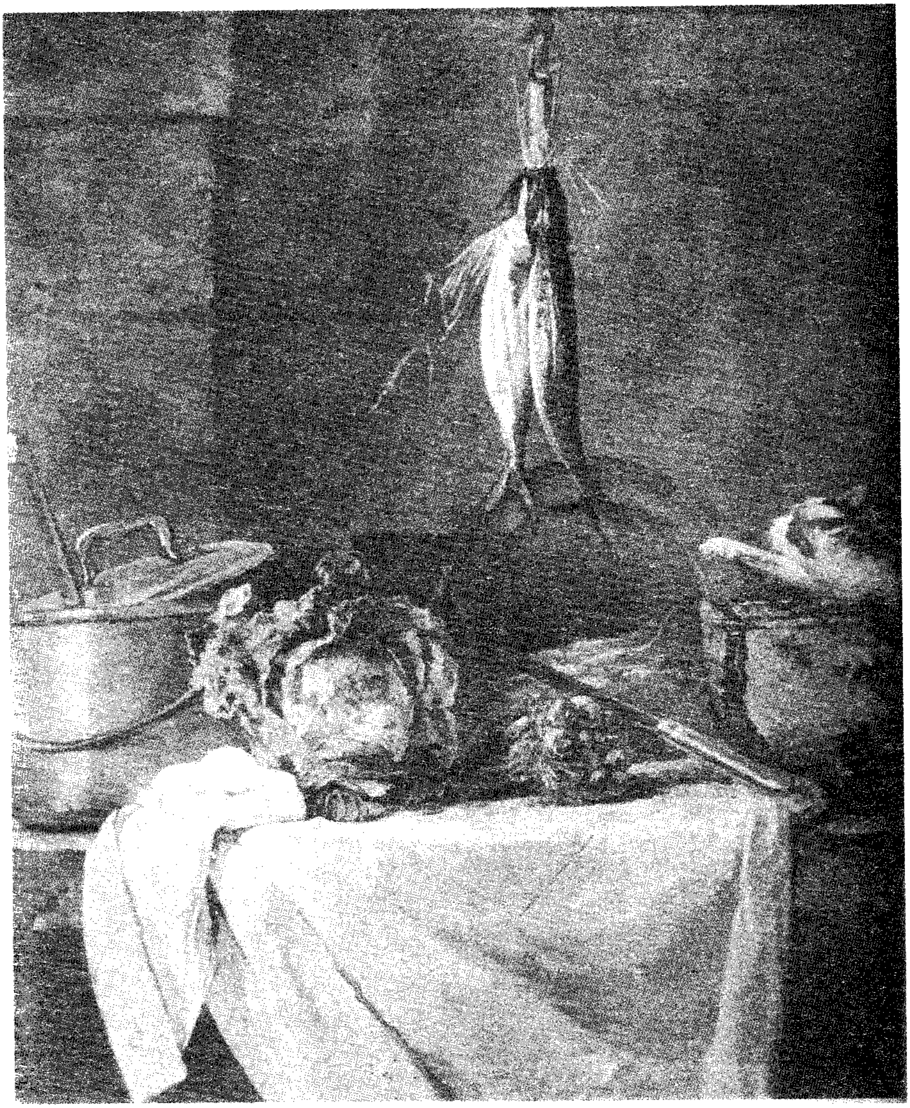
بنات الأسرة المالكة. زيت على كانفاه. ١٦٥٦. ديجيو رودريجيز دى سيلفيا & نيك سكويز (١٥٩٩ – ١٦٦٠)
متحف برادو – مدريد



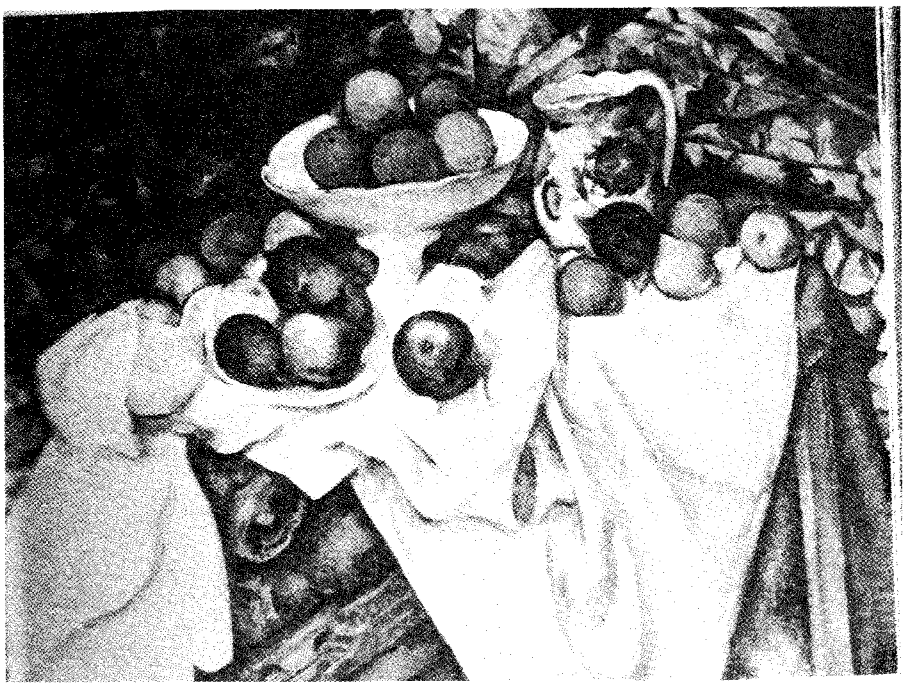
أمرأة شابة وإناء ماء. زيت على كانفاه
جان فيرمير دلفت (١٦٣٢ ـ ١٦٧٥)
متحف الميتروبولينان – نيويورك



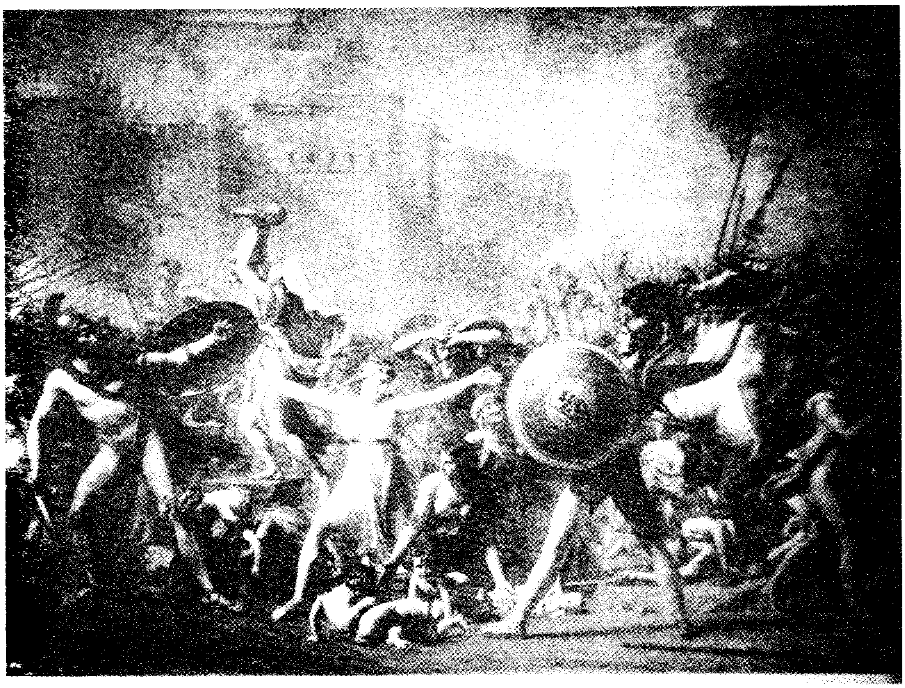
ذكرى لنافورة الموت. زيت على كانفاه ١٨٦٤
جان باتيست كاميلى كوروت (١٧٦٩ – ١٨٧٥)
متحف اللوفر – باريس



مائدة المطبخ. زيت على كانفاه
جان باتيست سيجون شاردين (١٦٩٩ – ١٧٧٩)
متحف اللوفر – باريس



تفاح وبرتقال
زيت على كانفاه. بين (١٨٩٥ ـ ١٩٠٠)
بول سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦)
متحف اللوفر. باريس



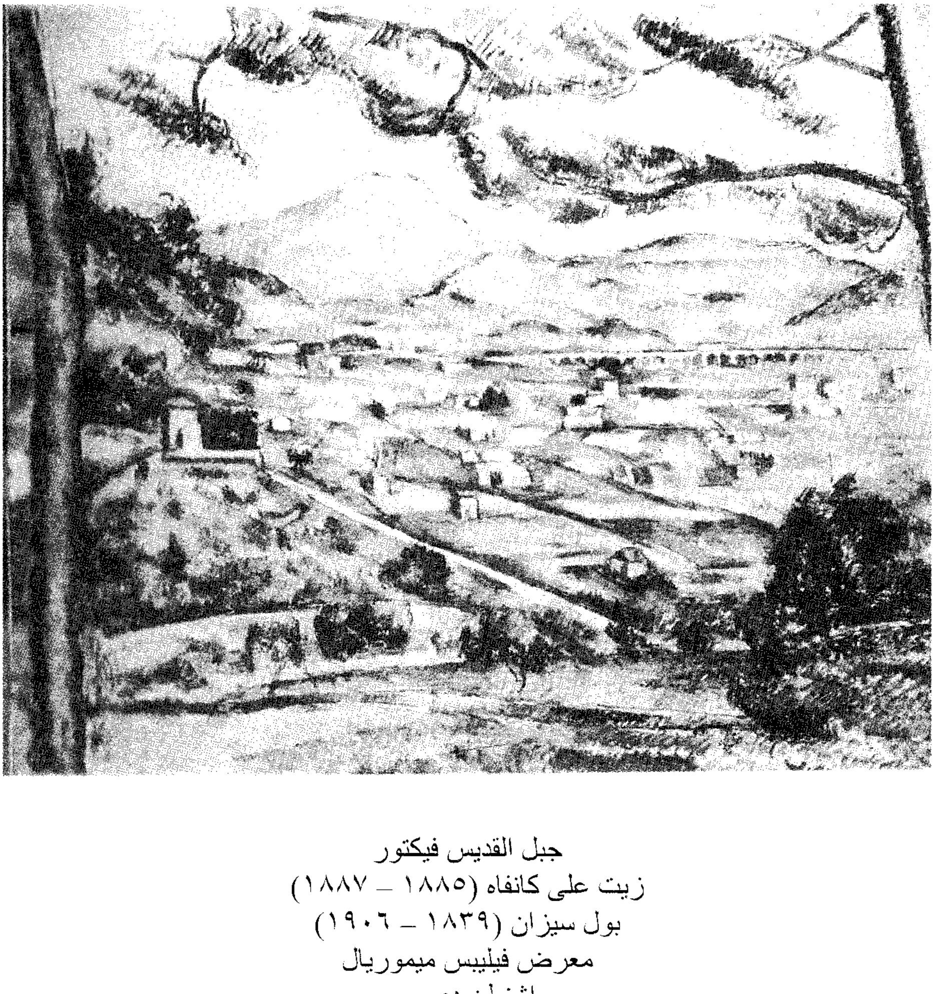
السابينيين
زيت على كانفاه. ١٧٩٩
جاك لويس ديفيد (١٧٤٨ ـ ١٨٢٥)
متحف اللوفر. باريس



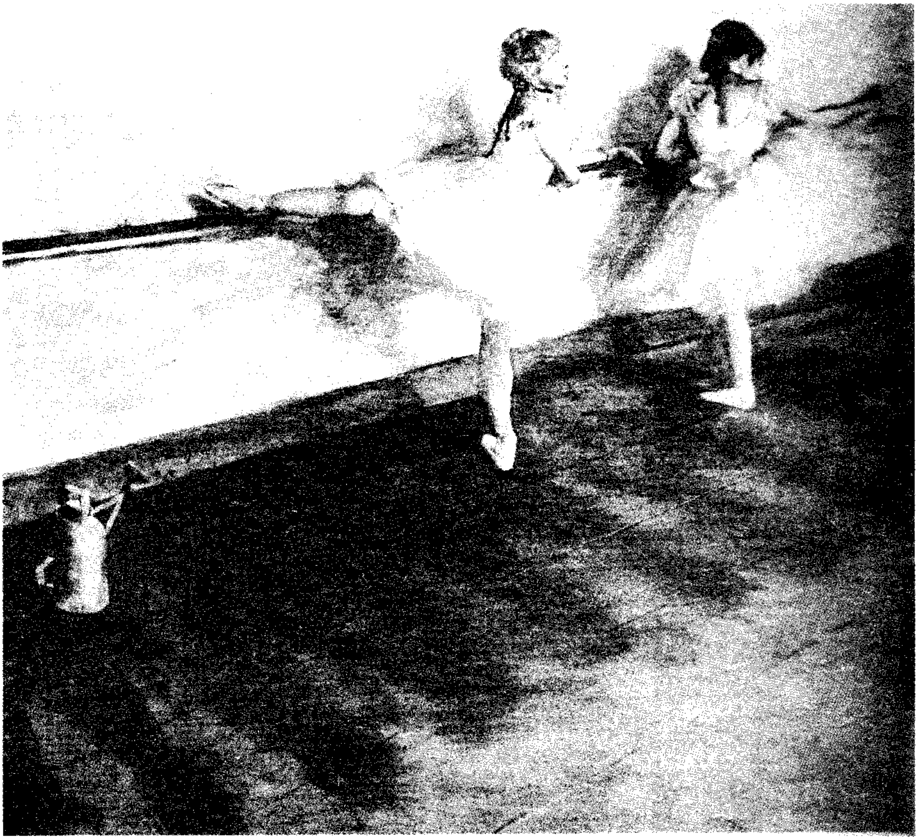
نساء من الجزائر
زيت على كانفاه. ١٨٣٤
يوجين ديلاكرواه (١٧٩٨ – ١٨٦٣)
متحف اللوفر – باريس



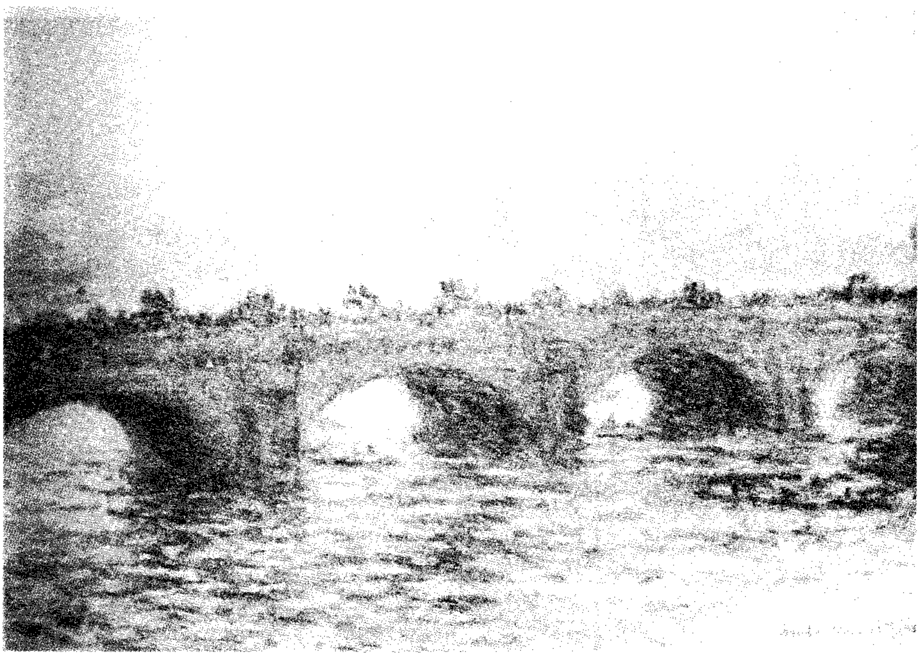
رسم الفنان قصة رمزية حقيقية
زيت على كانفاه. ١٨٥٥
جوستاف كوربيه (١٨١٩ – ١٨٧٧)
متحف اللوفر – باريس



جبل القديس فيكتور
زيت على كانفاه (١٨٨٥ – ١٨٨٧)
بول سيزان (١٨٣٩ – ١٩٠٦)
معرض فيليبس ميموريال
واشنطن دي سي



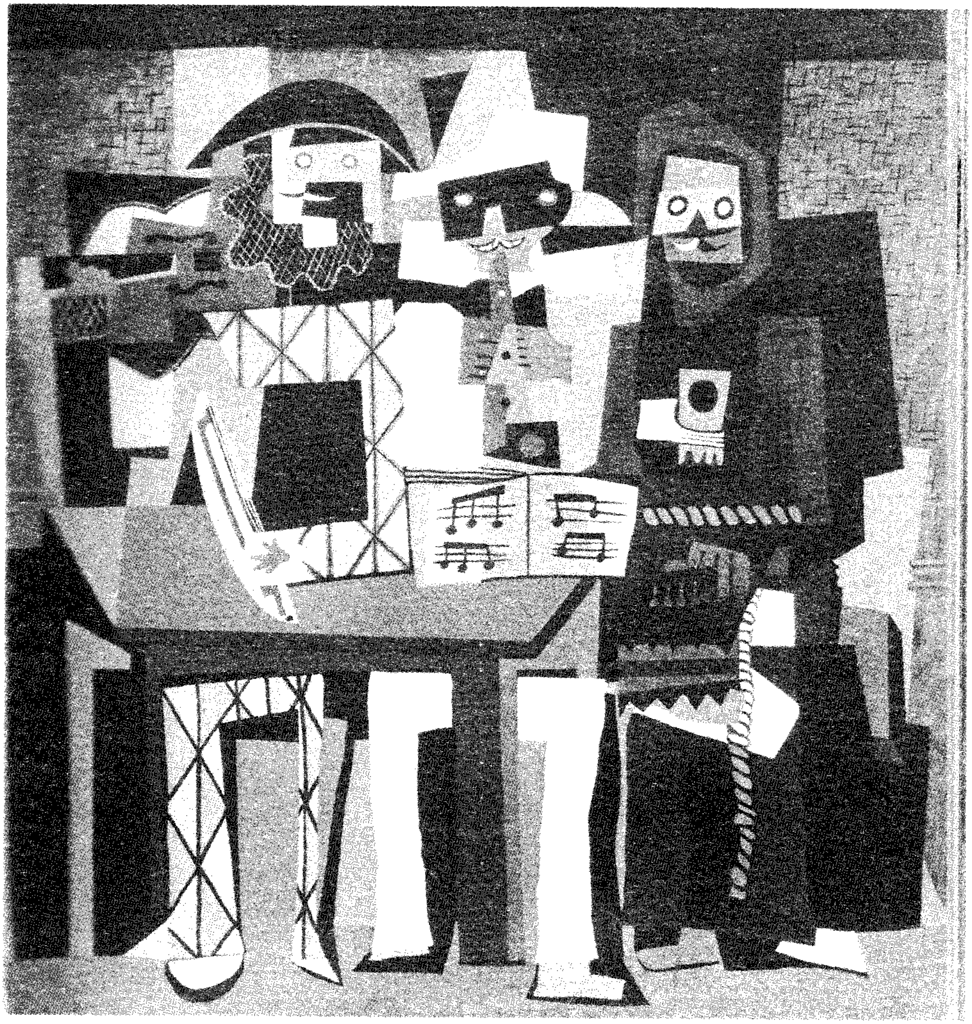
راقصات يتدربن على عامود
زيت على كانفاه. ١٨٧٧
أدجار ديجا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧)
مجموعة هـ . و . هافمير
متحف متروبوليتان للفن. نيويورك



كوبري واترلو
زيت على كانفاه. ١٩٠٣
كلود مونيه (١٨٤٠ – ١٩٢٦)
متحف ورشستر



امرأة جالسة (تى فاتوروبا)
زيت على كانفاه. ١٨٩١
بول جوجان (١٨٤٨ – ١٩٠٣)
متحف ورشستر للفن



العازفون الثلاثة
زيت على كانفاه. ١٩٢١
بابلو دويز بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣)
مجموعة أ. ى جالاتين
متحف الفن الحديث. نيويورك
جامعة نيويورك



يوم أحد على جزيرة جراند جات
زيت على كانفاه. ١٨٨٦
جورج بير سيورات (١٨٥٩ ـ ١٨٩١)
مجموعة هيلين بيرش بارتليت
شيكاغو ـ معهد شيكاغو للفن



مأدبة صغيرة لملاحى الزورق
زيت على كانفاه. ١٨٨١
بين أوجست رينوار (١٨٤١ ـ ١٩١٩)
معرض فيليبس التذكارى
واشنطن دى سى

بورتريه شخص فى قبعة من القش



زيت على كانفاه على خشب (١٨٨٨ – ١٨٨٩)
فنسنت فان جوخ (١٨٣٥ – ١٨٩٠)
معهد ديترويت للفن – ديترويت



محظية مستقيمة الظهر
(موضوع زخرفى)
زيت على كانفاه ١٩٢٦
هنرى ماتيس (١٨٦٩ – ٠٠٠٠٠٠)
مجموعة الفنان الخاصة



لفافة منظر طبيعى. ألوان ماء على الحرير. دمن تونج (أسرة سونج ٩٦٠ – ١٢٨٠) ربما تكون نسخة مقلدة تم صنعها فى عصر أسرة يوان (١٢٨٠ – ١٣٦٨) ميلادية متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك متمنمات فارسية جواش على الورق من مخطوط كتاب خامساه الذى كتبه نظامى. ٩٣١ هجرية ١٥٢٤ – ١٥٢٥ ميلادية ربما صنع فى هيرات على يد الفنان محمود مذاهب متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك

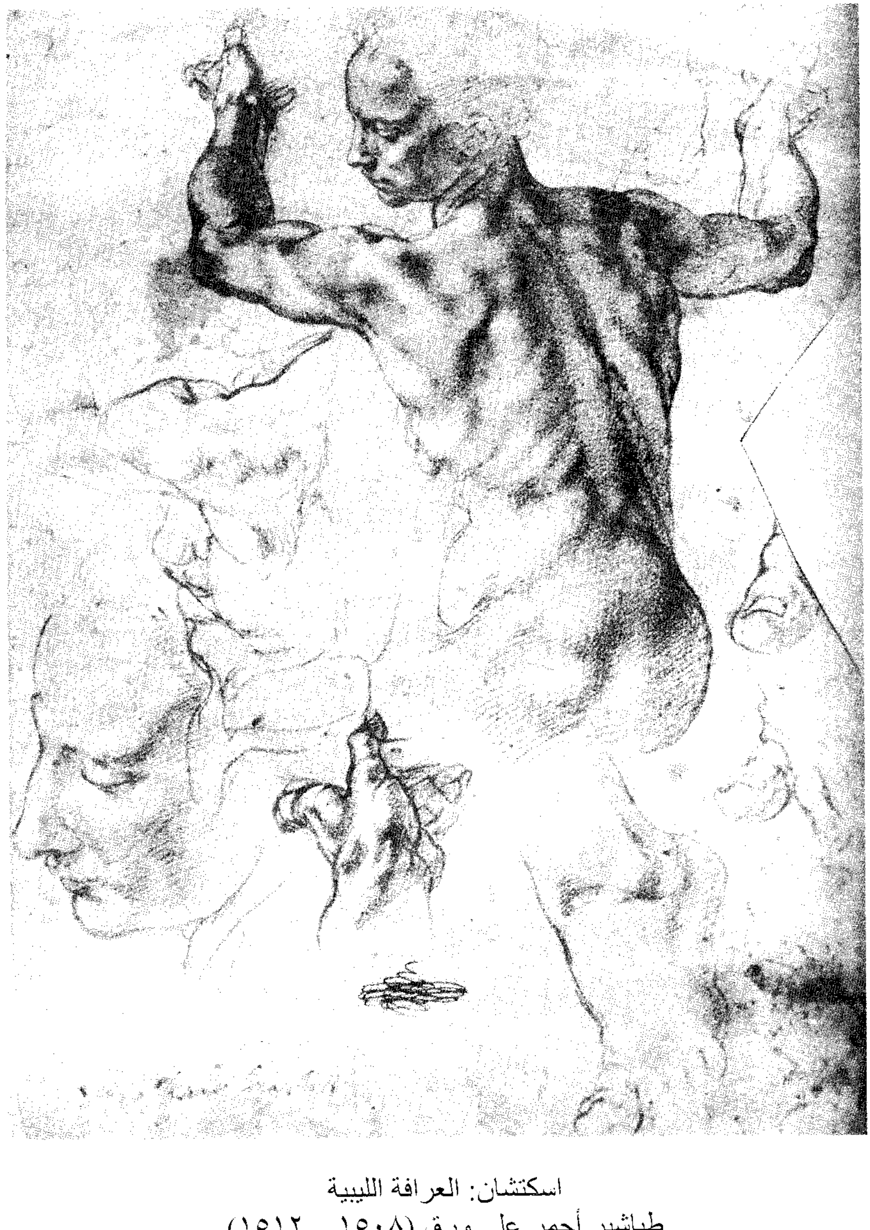


القديس كريستوفر والمسيح الطفل
فريسكو مدرسة بولأيولو (أنطونيو بولأيولو ١٤٢٩ – ١٤٩٨)
بيرو بولأيولو ١٤٤٣ – ١٤٩٦)
متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك





نزهة
ألوان مائية ١٩٢٨
تشارلزى بورشفيلد ١٨٩٣ - ....
مجموعة خاصة – نيويورك



اسكتشان: العرافة الليبية
طباشير أحمر على ورق (١٥٠٨ ـ ١٥١٢)
ميكيل أنجلو بوناروتي (١٤٧٥ ـ ١٥٦٤)
متحف المتروبوليتان للفن ـ نيويورك



العرافة الليبية
فريسكو ١٥٠٨ ــ ١٥١٢
ميكيل أنجلو بوناروتى (١٤٧٥ ــ ١٥٦٤)
سقف مصلى سيستين - روق



بورتريه شخصى ١٤٨٤
ألبريشت ديورر (١٤٧١ – ١٥٢٨)
ألبرتينا – فيينا



أيدى أحد الحواريين. رسم بالفرشاه ١٥٠٨
ألبيريشت ديورر (١٤٧١ ـ ١٥٢٨)
ألبرتينا ـ فيينا

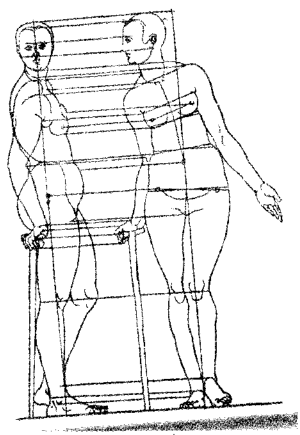


عائلة جيلون التى ترتدى الجلد
رسم بالقلم الرصاص ١٨١٥
جان أوجست دومينيك أنجريه (١٧٨٠ – ١٨٦٧)
متحف الفنون الجميلة – بوسطن

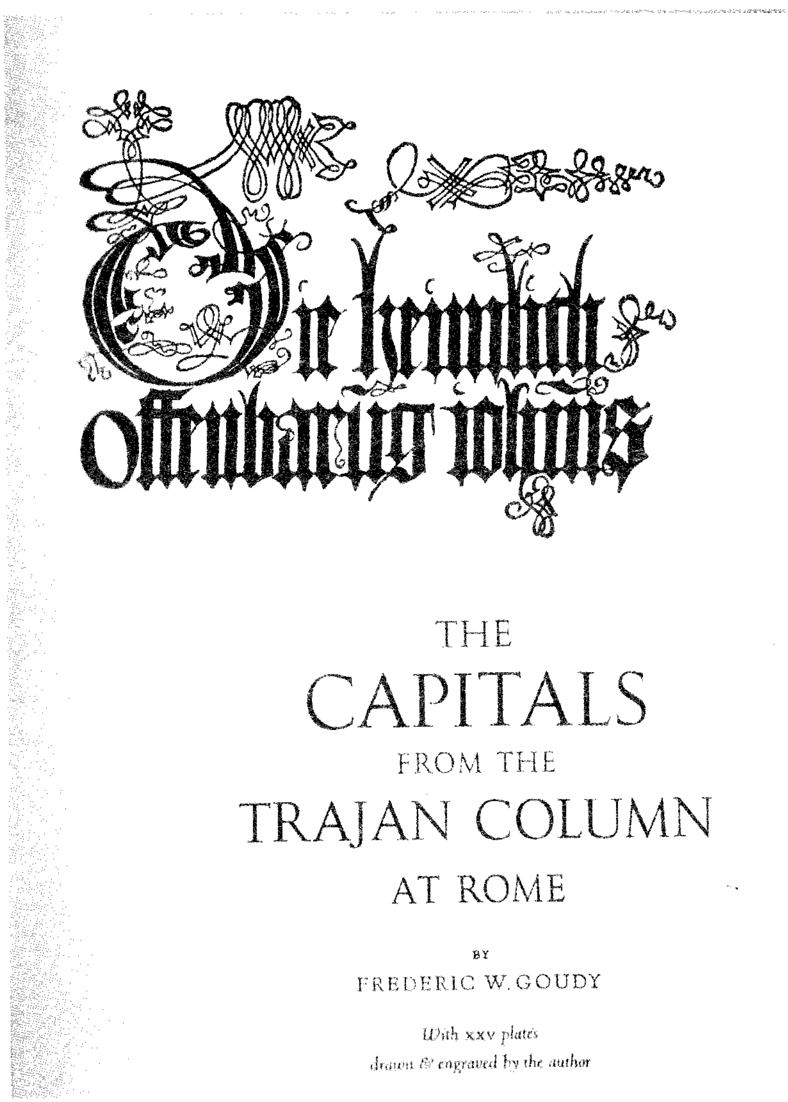


نزاع كريست مع الأطباء. رسم بالحبر والمسح. حوالى ١٦٥٥
رمبرانت هيرمانز مان ريجن (١٦٠٦ – ١٦٦٩)
مكتبة بيربونت مورجان - نيويورك





- تجهيز المسرح (مدينة قديمة). رسم حبر ومسح pen and wash. أعلى جيسيب جالى بيينا (١٦٩٦ – ١٧٥٦) المتحف القومي – ستوكهولم أسفل دراسة فى النسب حفر على الخشب ١٥٢٨ نورمبرج ألبرشت ديورر (١٤٧١ – ١٥٢٨)


Die heimlich offenbarung iohannis

THE
CAPITALS
FROM THE
TRAJAN COLUMN
AT ROME

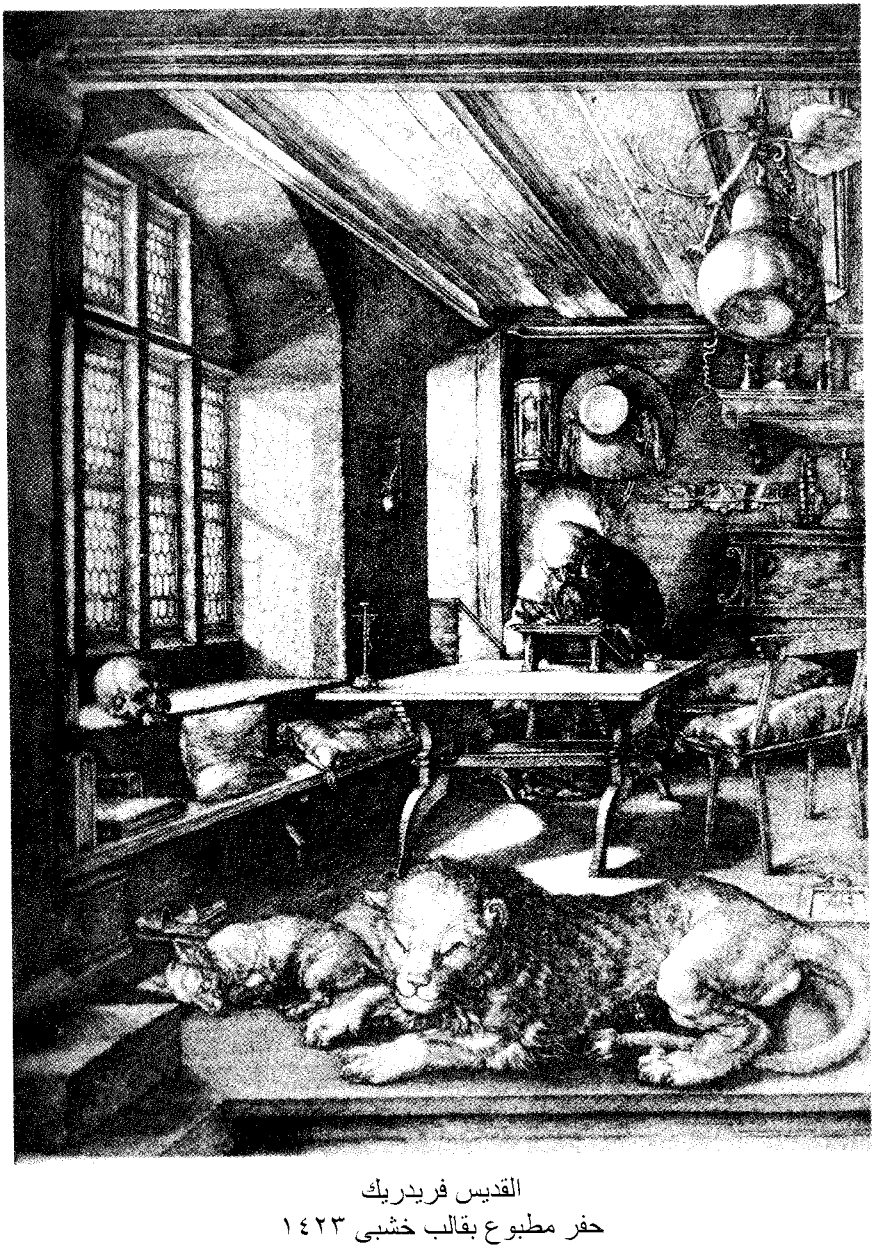
BY
FREDERIC W. GOUDY

With xxv plates
drawn & engraved by the author

أعلى غلاف الطبيعة الألمانية من سفر الرؤيا
١٤٩٨ صنعه ألبريشت ديورر (١٤٧١ ـ ١٥٢٨)
أسفل غلاف أو صفحة العنوان من عمل فريدريك دبليو جودى
مطبعة جامعة أكسفورد ـ نيويورك
١٩٣٦ بتصريح من الناشرين



القديس فريدريك
حفر مطبوع بقالب خشبى ١٤٢٣
فنان مجهول من الرانين الأعلى
مكتبة ريلان مانشستر



القديس فريدريك
حفر مطبوع بقالب خشبي ١٤٢٣
فنان مجهول من الرانين الأعلى
مكتبة ريلان مانشستر



. المسيح يظهر لمريم المجدلية
حفر مارتن سكونج فيل (١٤٤٠ – ١٤٩١)



المسيح يظهر لمريم المجدلية
حفر على الخشب
ما بين ١٥٠٨ ـ ١٥١٠
صنع ألبريشت ديورر (١٤٧١ ـ ١٥٢٨)



بورتريه شخصي
حفر حمضي
فرديتان بول (١٦١٦ ـ ١٦٨٠)



بورتريه شخصى للفنان وهو يبكى على عتبة النافذة
حفر حمضى ١٦٣٩
رمبرانت هارمنز فان ريجين (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)



التمثال الضخم أو الرعب. حفر مائى بالأحماض
فرانسيسكو جويا ولوسينتيس (١٧٤٦ – ١٨٢٨)
متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك



طبع حجرى ١٨٣٤
أونوريه دومبير (١٨٠٨ ـ ١٨٧٩)
متحف المتروبوليتان للفن - نيويورك

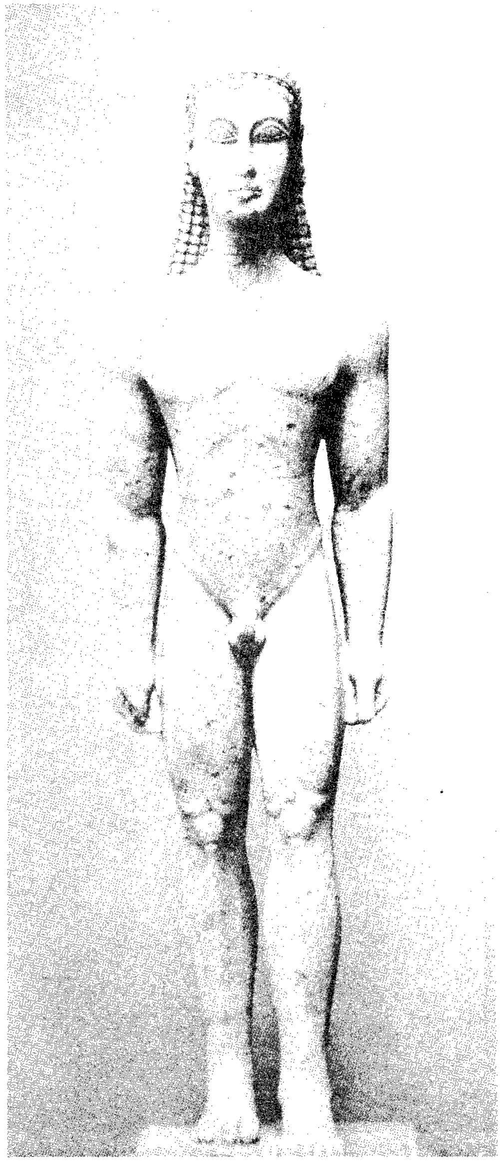




أعلى يسار : بورتريه خشبى رائع لوحة من الخشب
محفور حفر بارز حوالى ٢٩٥٠ قبل الميلاد
الأسرة الثالثة من مقبرته فى سقارة. متحف القاهرة
أسفل يمين : القائد حور محب. من الجرانيت الرمادى ١٣٧٥ – ١٣٥٠ قبل الميلاد
الأسرة الثالثة عشرة من معبد بتاح فى منف متحف المتروبوليتان للفن - نيويورك



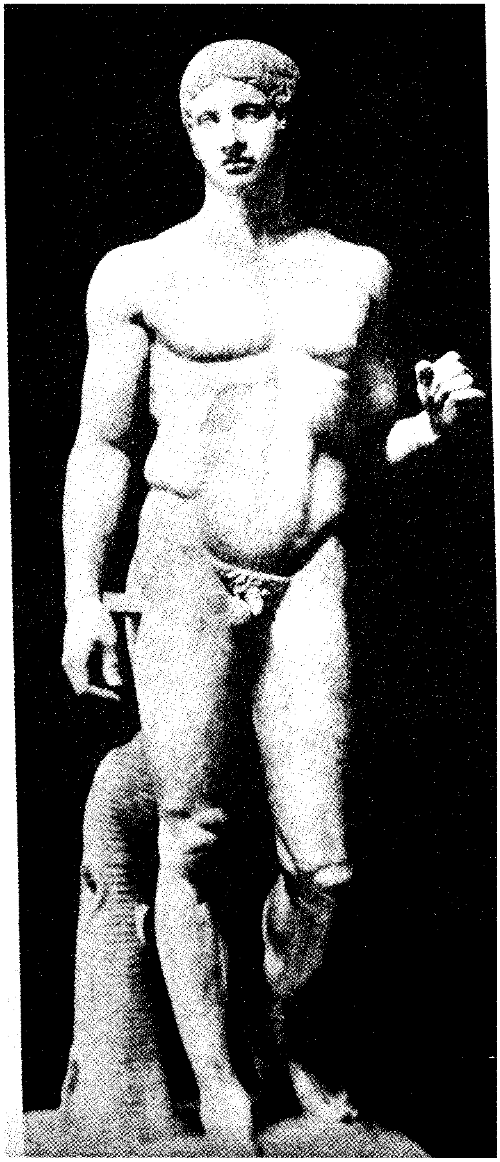
الملك منكاورع والإلهة حاتحور وسيدة ترمز لأحد أقاليم الدولة القديمة مقاطعة الأرنب. حجر الأردواز ٠ حوالى ٣٠٠٠ قبل الميلاد
الأسرة الرابعة من الجيزة
متحف الفنون الجميلة فى بوسطن



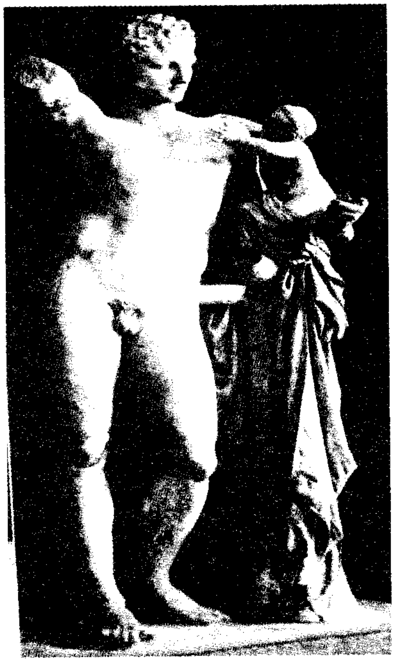
مثال شاب (على هيئة أبولو). من الرخام أثينى من أواخر القرن السابع قبل الميلاد
متحف المتروبوليتان للفنون. نيويورك



لابيث والكنتور
ميتوب أو القسمة بين واجهتين فى إفريز العمارة الدورية. من الجانب الجنوبى للبارثنون. من الرخام البنتيليك حوالى ٤٤٧ – ٤٤٣ قبل الميلاد
المتحف البريطانى – لندن



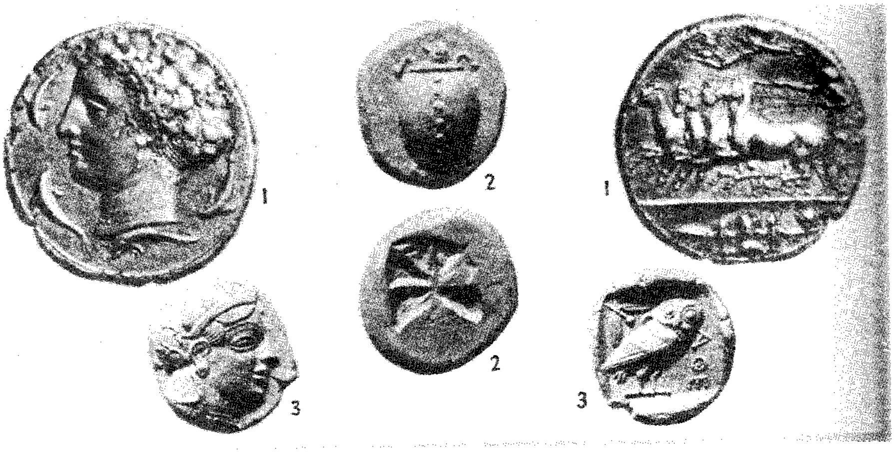
(وربفيورس) حامل الرمح. نسخة رومانية من الرخام مأخوذة عن أصل أغريقى من البرونز
حوالى ٤٥٠ قبل الميلاد من عمل بوليكليثوس وجدت فى بومبى
متحف القومى بنابولى



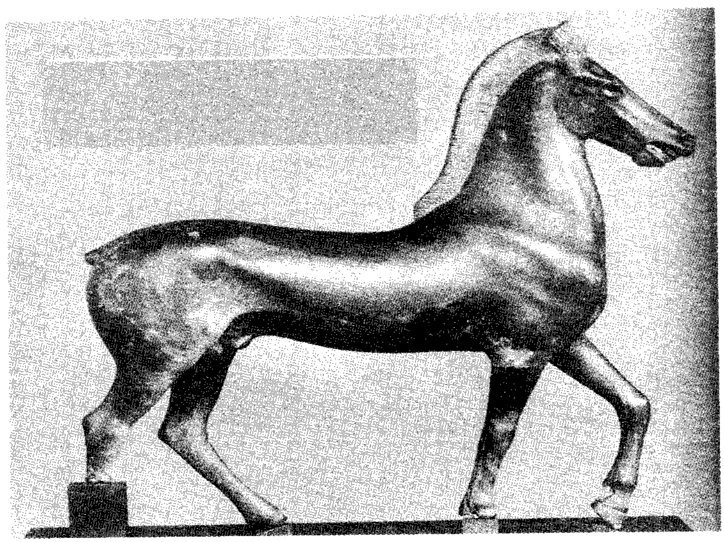
هيرميس رع ديونسيوس الطفل. رخام باريان. حوالى ٣٥٠ قبل الميلاد براكلستيليس ٠ عثر عليه فى الهيرأيون متحف أوليمبيا



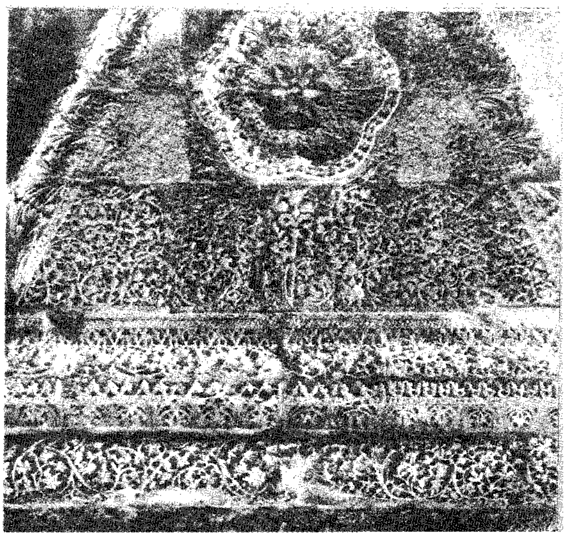
رأس هيرميس من نفس المجموعة



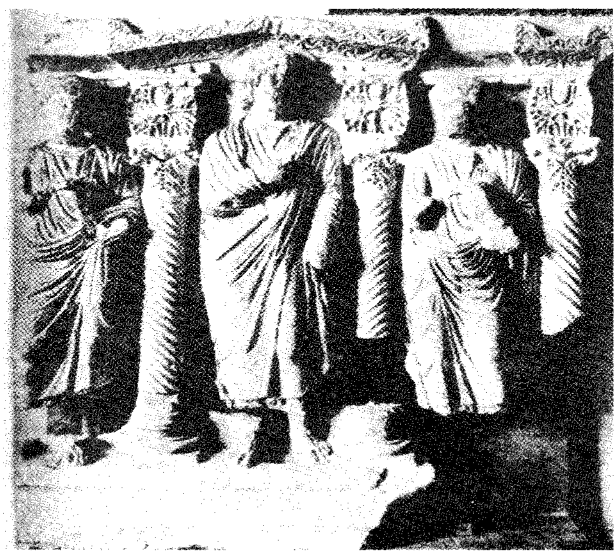
(١) عملة فضية من سيراكوز حوالى ٤١٣ قبل الميلاد
(٢) عملة فضية أيجينية حوالى ٧٠٠ – ٥٥٠ قبل الميلاد
(٣) عملة فضية أثينا حوالى ٥٢٥ – ٤٣٠ قبل الميلاد



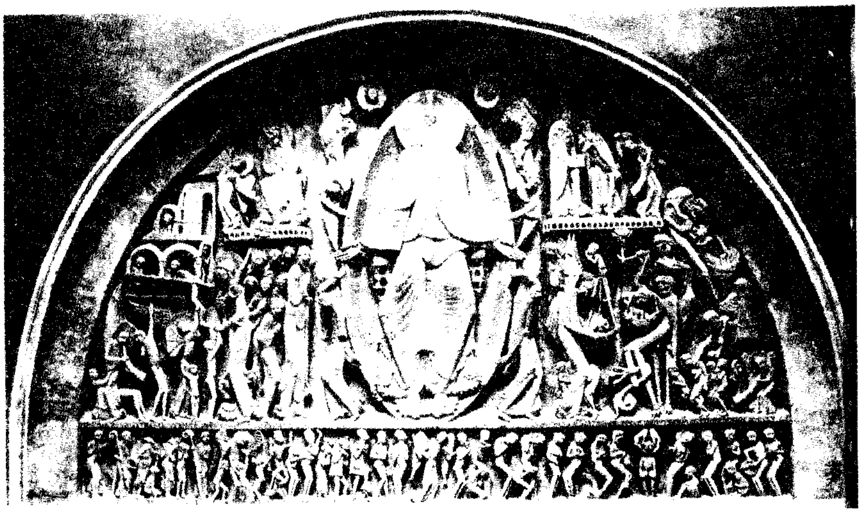
تمثال صغير لحصان من البرونز يونانى قديم حوالى ٤٨٠ قبل الميلاد
متحف المتوربوليتان للفن نيويورك



تفصيلات من قصر المشتى صحراء الأردن بناه خليفة أموى ٧٤٣ – ٧٤٤ هو الوليد الثانى
متحف الدولة ببرلين



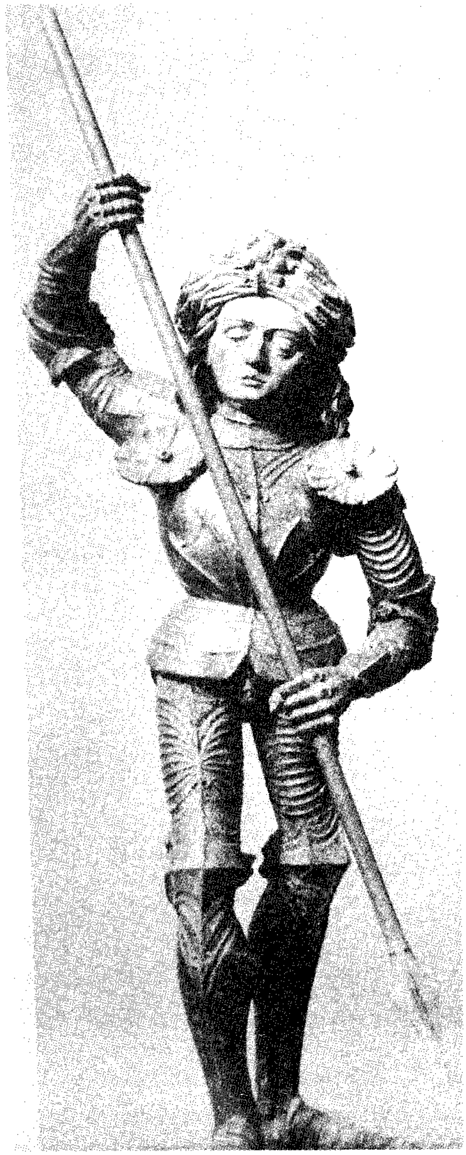
المسيح واثنان من الحواريين طرف أحد التوابيت الشرقية. من الرخام حوالى ٤٠٠ بعد الميلاد من إسطنبول
متحف القيصر فريدريك - برلين



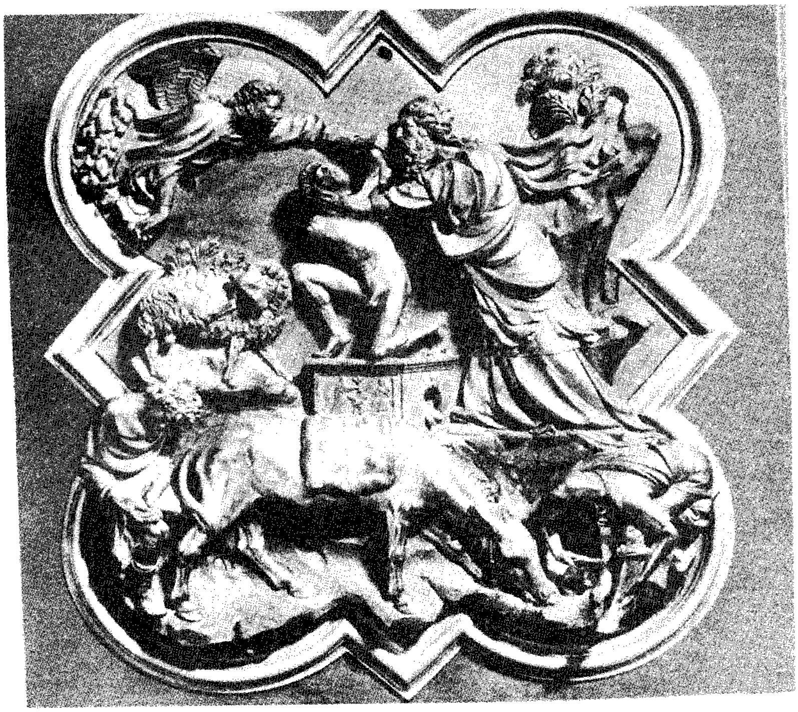
قلب قوصرة مزينة بنظر من اليوم الآخر المدخل الأوسط لكاتدارئية سانت لازار لوتون من الحجر حوالى ١١٣٢



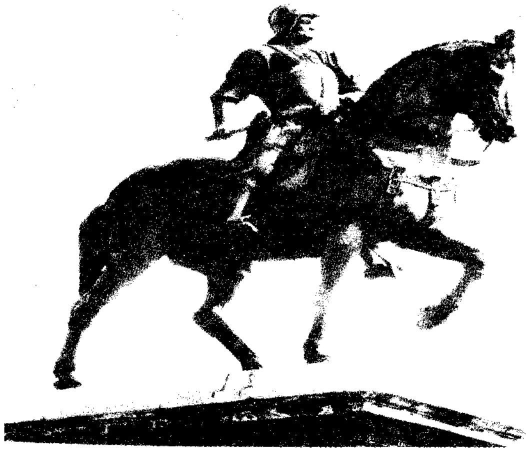
جيزيل بيرتوس المدخل الجنوبى لكاتدرائية أمينز وهو من الحجر حوالى ١٢٨٨ العذراء مريم والطفل



تمثال سان جورج من الخشب الملون. حوالى ١٤٨٠د. أسلوب مايكيل باشير (حوالى ١٤٣٥ ـ ١٤٩٨)



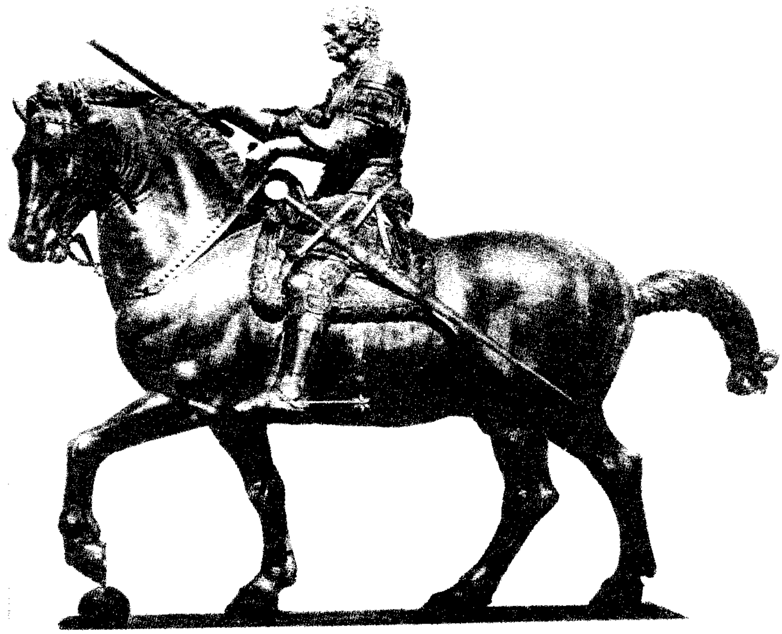
مجموعة مورجان.
متحف المتروبوليتان للفنون. نيويورك



التضحية بإسحاق. من البرونز عام ١٤٠٢، فاز بعملها فى مسابقة فليبو بير نوسيليتش
(١٣٧٧ – ١٤٤٦) بارجيليو – فلورنسا
التضحية بإسحاق برونز ١٤٠٢
فاز بها فى مسابقة لورنزو جيليرنى (١٣٧٨ – ١٤٥٥)
بارجيليو – فلورنسا



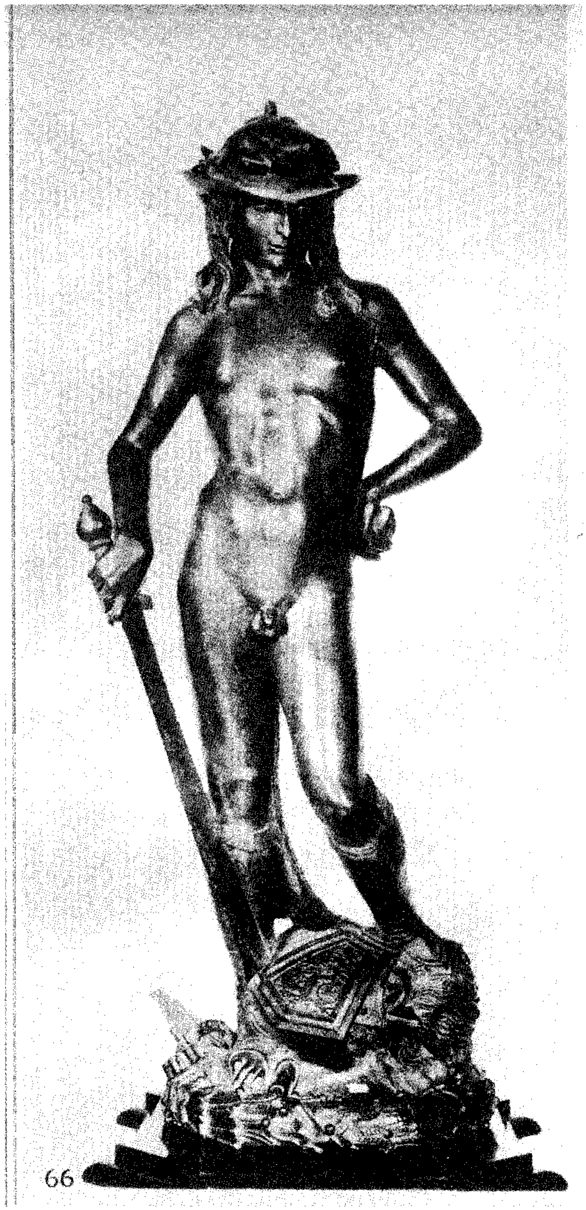
كوليونى من البرونز صمم ١٤٧٩ – ١٤٨٨ من عمل أندرية دبل بروشيو
(١٤٣٥ – ١٤٨٨)
تم صبه عام ١٤٩٠ على يد لومباردى انتصب قائمًا ١٤٩٦
Campo ss Giovanni e Paolo
فينسيا
تفصيل من كولميونى لفيروشيو



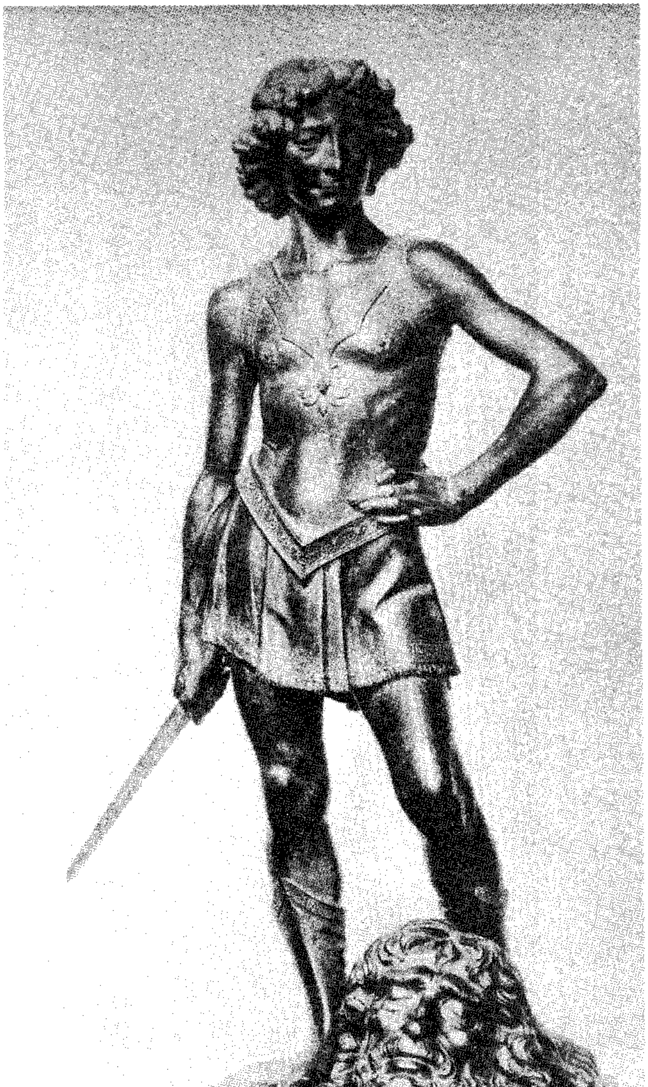
جاتاميلانا من البرونز ١٤٤٦ – ١٤٥٣ من عمل دوناتيلو (١٣٨٦ – ١٤٦٦) ميدان سان أنطونيو بادوا



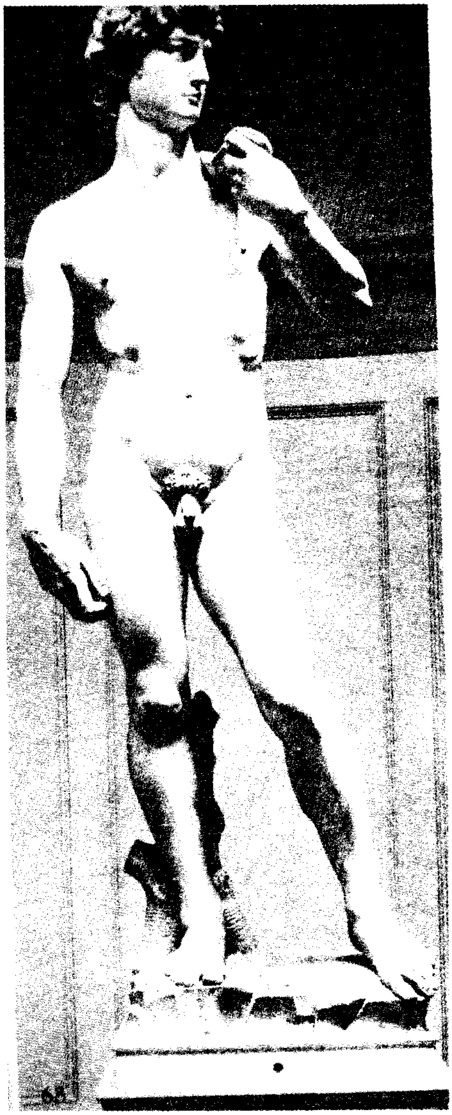
تفصيل من جاتالامانا من عمل دوناتيلو



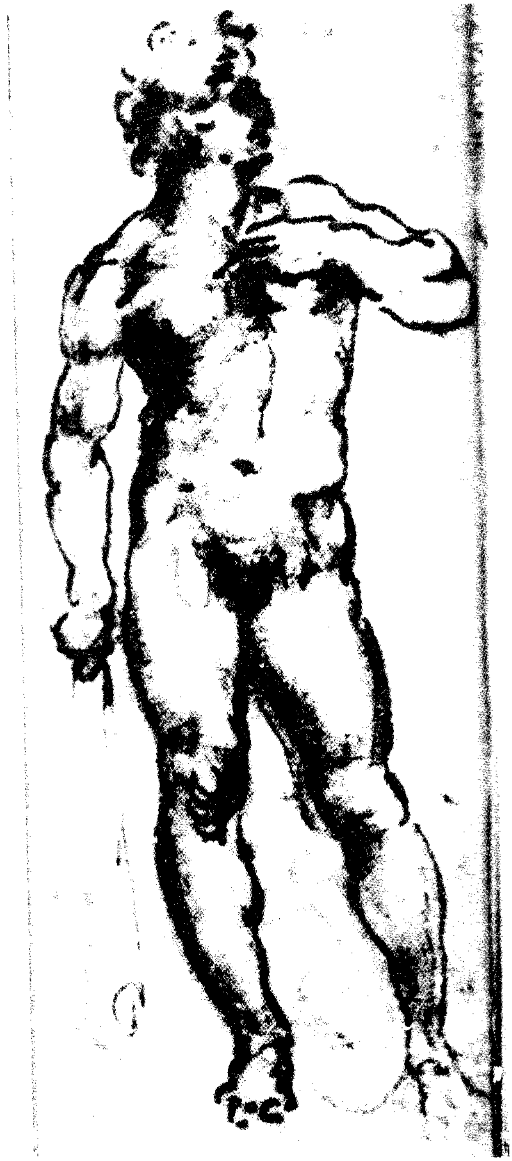
تمثال داورد. حوالى ١٤٣٠. من البرونز من عمل دوناتيلو(١٣٨٦ – ١٤٦٦)
براجيلو – فلورنسه



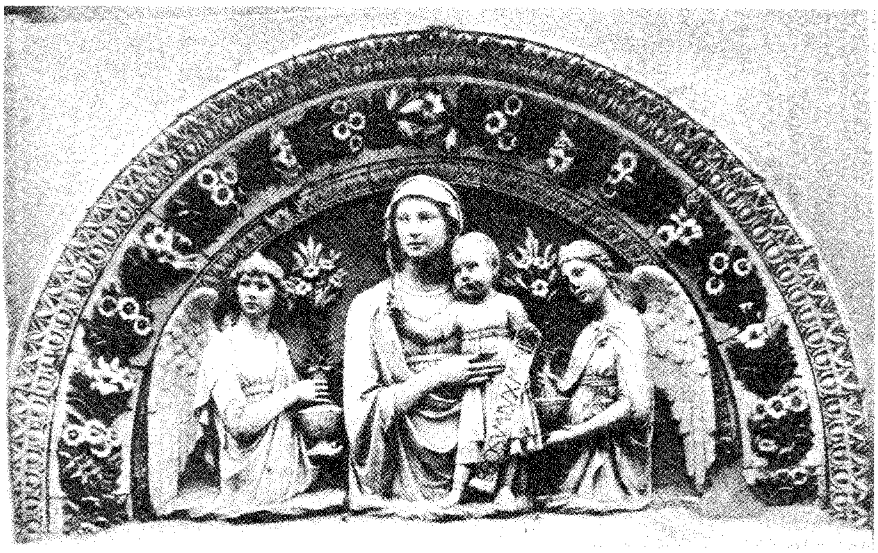
يمين داورد برونز حوالى ١٤٦٥
من عمل أندريه دبل فييروشيو (١٤٣٥ ــ ١٤٨٨)
بارجيليو – فلورنسه



داورد من الرخام ١٥٠١ ــ ١٥٠٤
من عمل ميكيل أنجلو بورتاروني (١٤٧٥ ــ ١٥٤٦)
أكاديمية فلورنسا



تصميم ميكيل أنجلو قلم وطباشير أحمر حوالى ١٥٠٤ من عمل ليونارد دافينشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩)



السيدة العذراء من فياديل أجنولو
يتراكونا مزججة - من عمل لوكاديلا روبيا حوالى ١٣٩٩ - ١٤٨٢
براجيليو فلورنسه



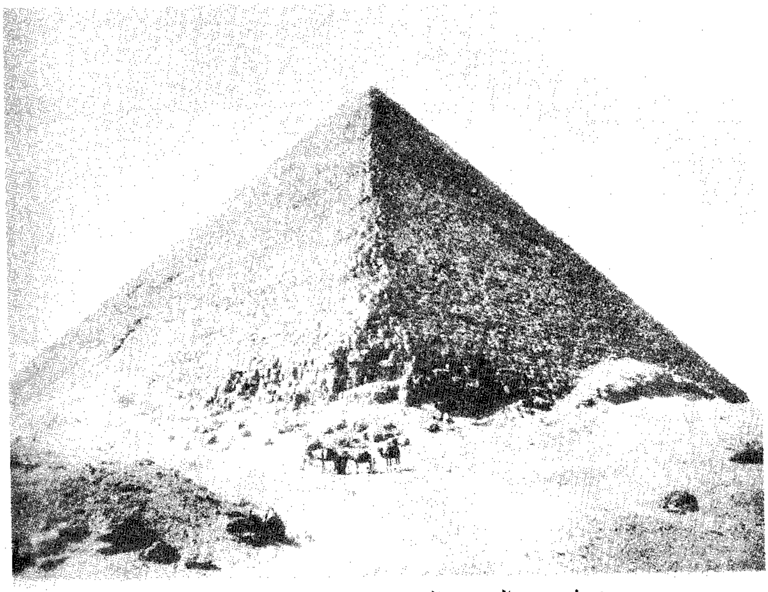
السيدة العذراء نقش بارز من الرخام من عمل ديزيدرو دا سيترجناتو (١٤٢٨ ـ ١٤٦٤)
لوحة فى معرض نورين



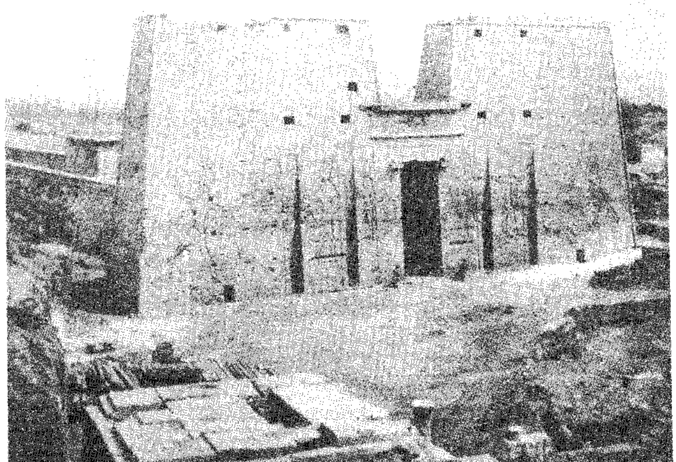
شيء على هيئة ناتارجا من النحاس - القرن الثامن عشر جنوب الهند
متحف الفنون الجميلة بوسطن
تذكار شيرمان برونز مذهب ١٩٠٣



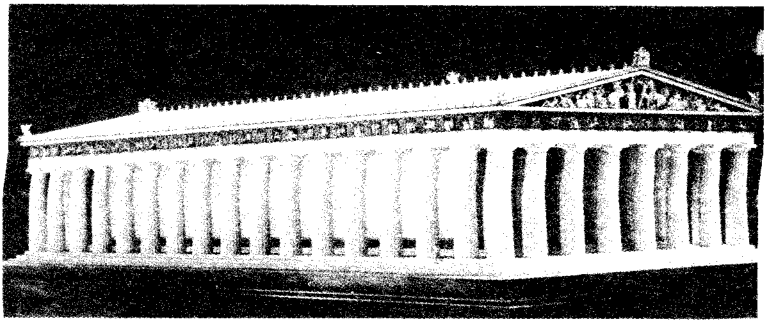
أوجستوس سان جودين (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧)
المنتزه المركزى ـ نيويورك



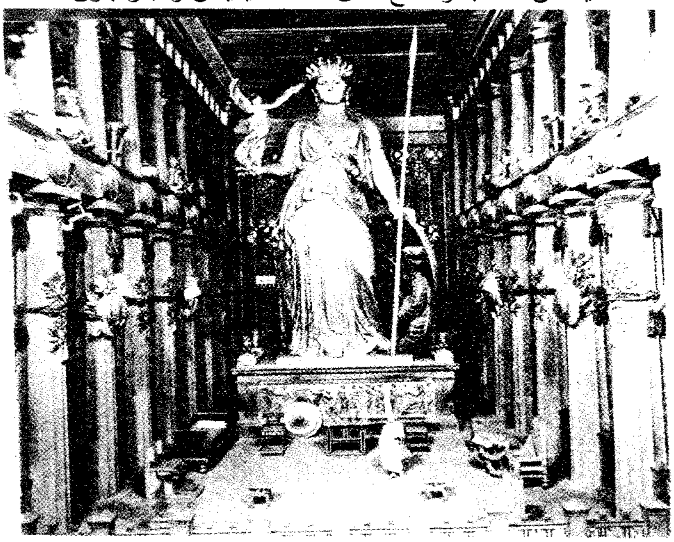
هرم خوفو من الحجر الجيرى ٢٩٠٠ ــ ٢٧٥٠ قبل الميلاد
الأسرة الرابعة ــ الجيزة



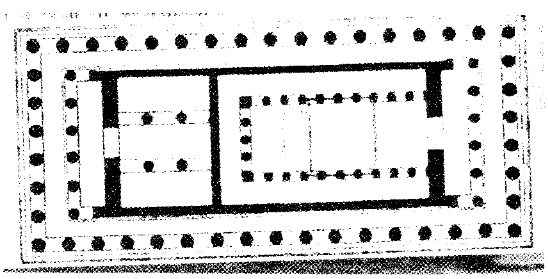
معبد حورس. حجر رملى بدأه بطليموس الثالث
بالقرب من إدفو. القرن الثالث قبل الميلاد

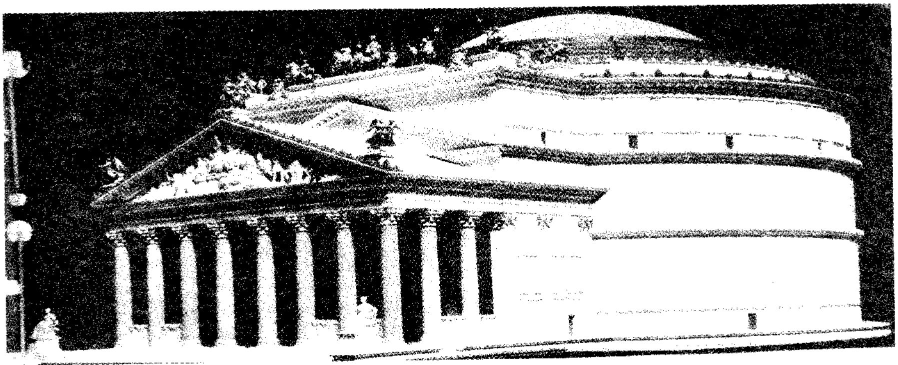


نموذج داخلى للبارثينون. متحف المتروبوليتان نيويورك ٠ وهو يظهر استعاده شكل تمثا
أثينا من الذهب والعاج الذى صنعه فيدياس والبارثينون.



مقطع أفقى لمخطط الباثينون.
نموذج البارثينون المستعار قرميد وبلاط وخرسانة وهو فى الأصل من الداخل
Pentalic marble and stucco

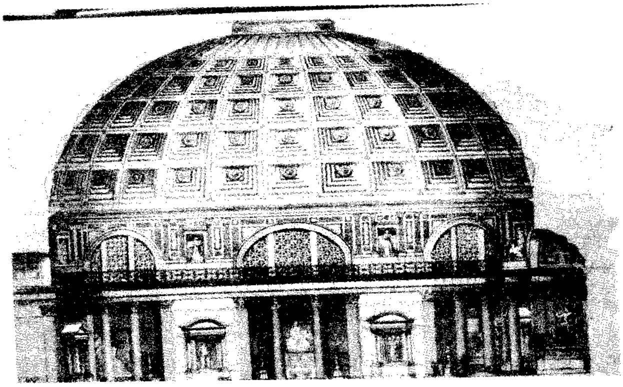




الجدار الداخلى رخام وبورفيرى، يعود portico إلى حكم أغسطس ٢٧ قبل الميلاد / ١٤ بعد الميلاد

((rotunda (١٢٠ – ١٢٤ بعد الميلاد)

من الإمبراطور هادريان – روما .



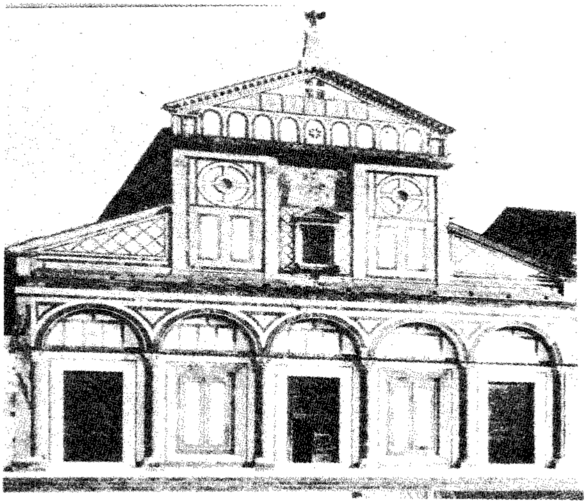
نموذج مستعار للبانوتينون

متحف المتروبوليتان للفنون الجميلة – نيويورك

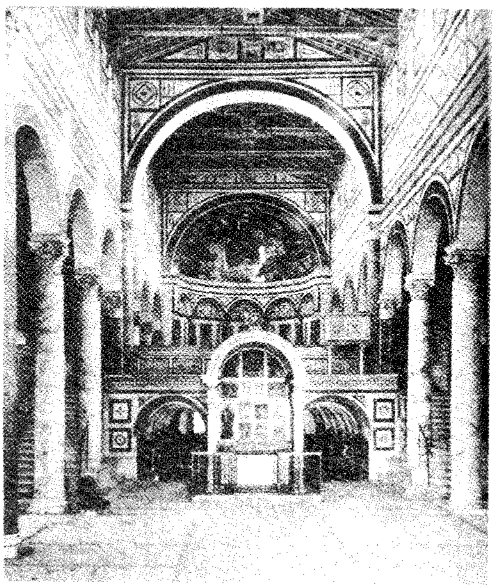
الوسط قطاع مستعار من البارثينون



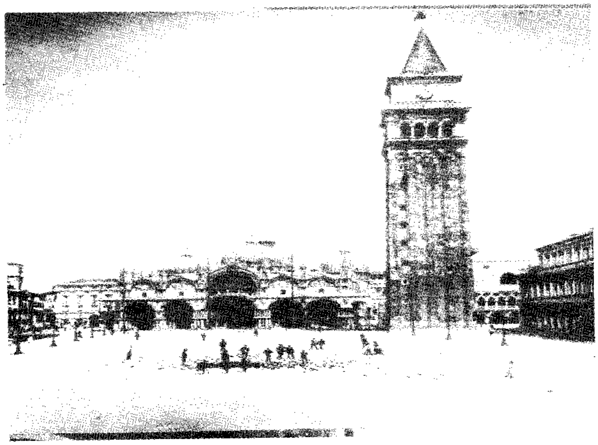
مخطط البارثينون

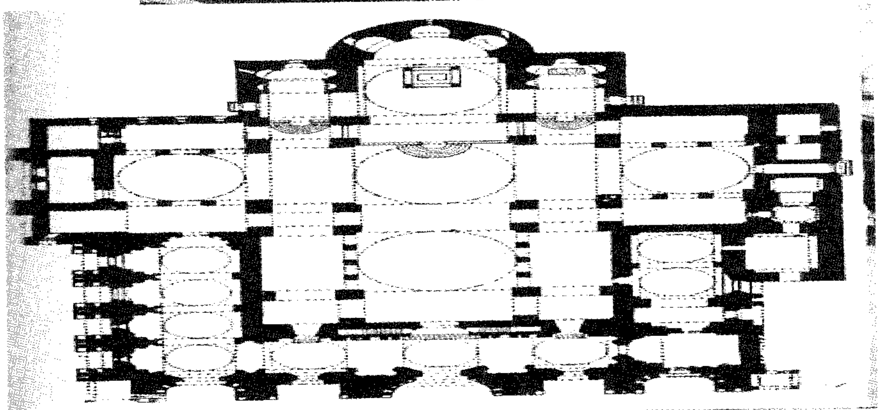


سان ميدياتو المونتي
واجهة من الرخام الأبيض والأسود حوالى ١١٧٠ تم استعارة ألوان أخشاب السطح المفتوح
بدأ العمل به فى ١٠١٣

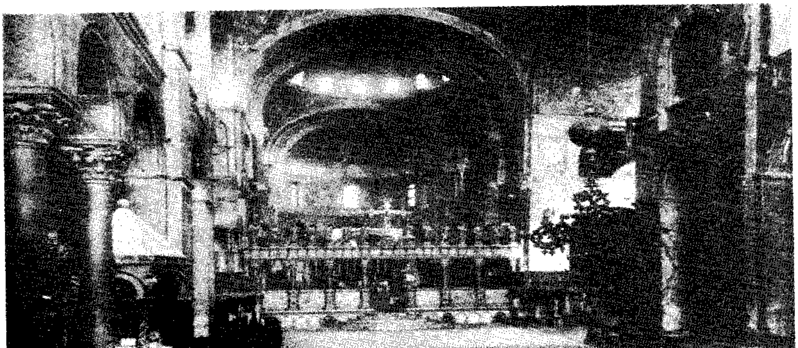


منظر داخلى من النصف الأول للقرن الثانى عشر الميلادى. فلورنسه

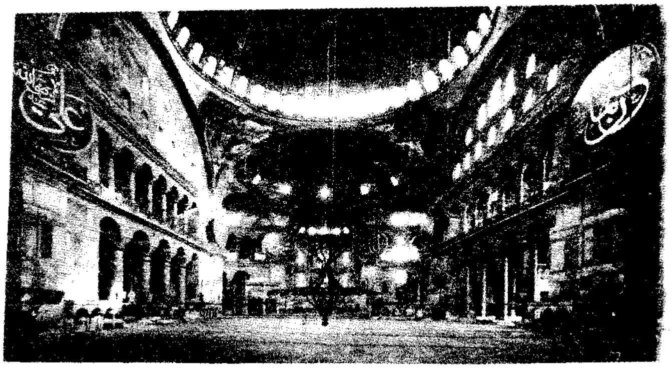




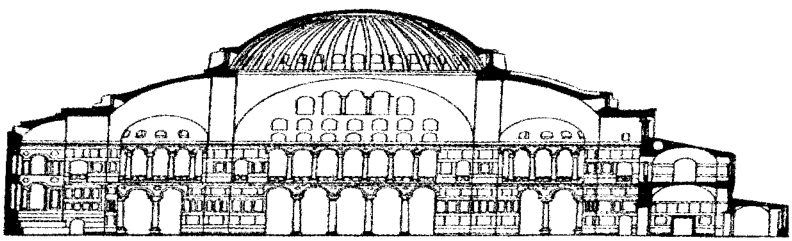
سان مارك فينسيا أسطح مغطاة بالرخام والمورايدك ومواد أخرى ١٠٩٤ وإضافات تالية



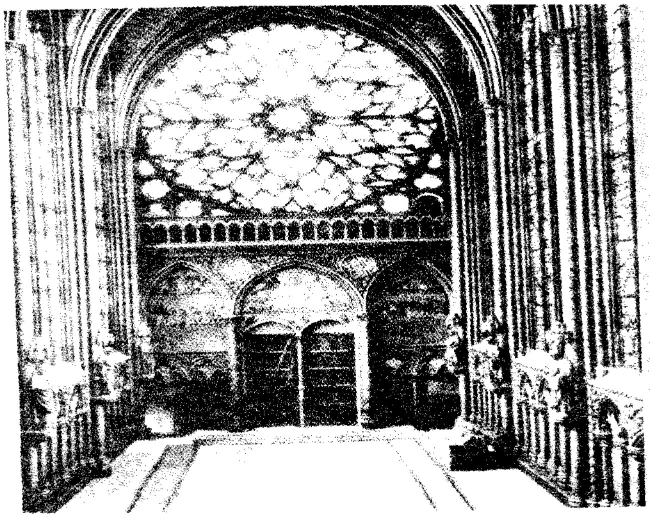
الكامبينيل بدأ فى القرن التاسع وذروته فى القرن الثانى عشر انهار عام ١٩٠٢
تمت إعادة بنائه ١٩١٢



آيا صوفيا (المحكمة المقدسة) اسطنبول
بناها الإمبراطور جوستينيان (٥٣٢ ـ ٥٣٧م)
ثم بنيت القبة مرة ثانية ٥٥٨ أضيفت المنارات بعد أن تحولت الكنيسة إلى مسجد ١٤٥٣
المعماريان أنتيموس الترالى
وأيزيدور الملطى

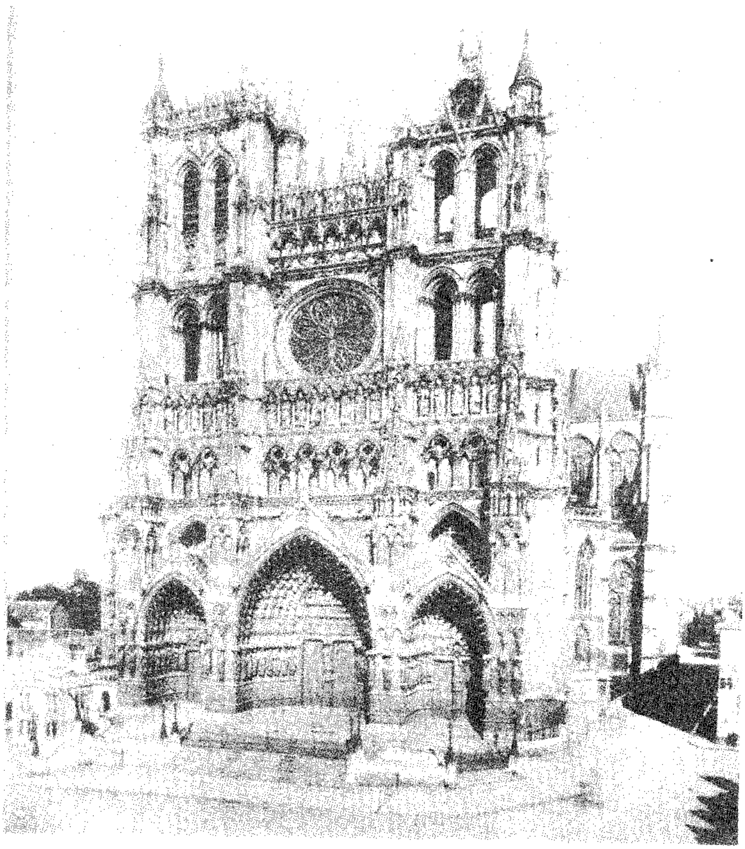


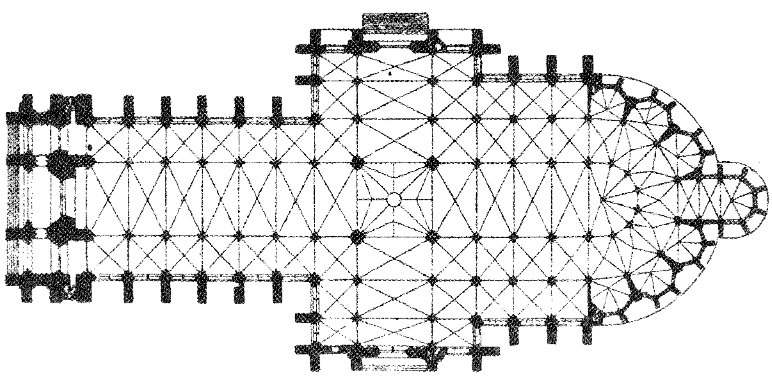
آيا صوفيا من الخارج
أعلى إلى يمين مخطط آيا صوفيا
الوسط منظر داخلى لآيا صوفيا
إلى يسار قطاع

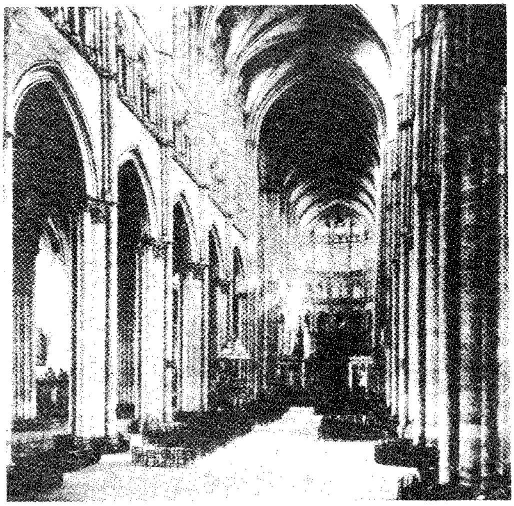




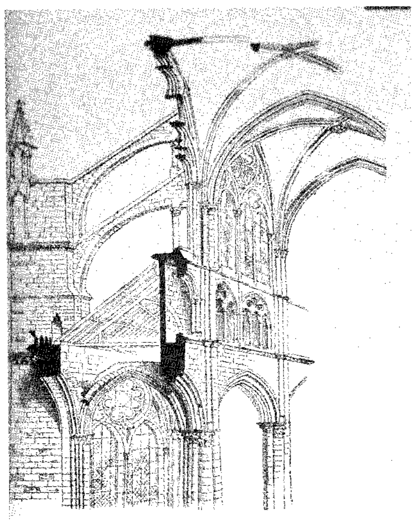
صورة مستعارة لفيوليت ليدوس
أعلى منظر خارجي للمصلى إلى اليسار منظر داخلي للمصلى.



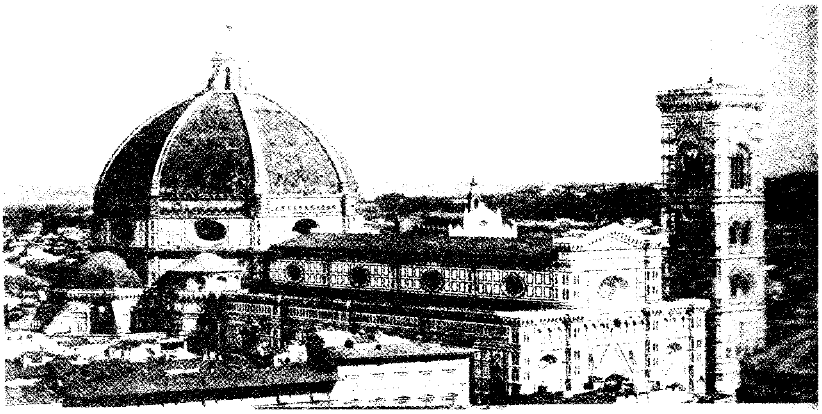


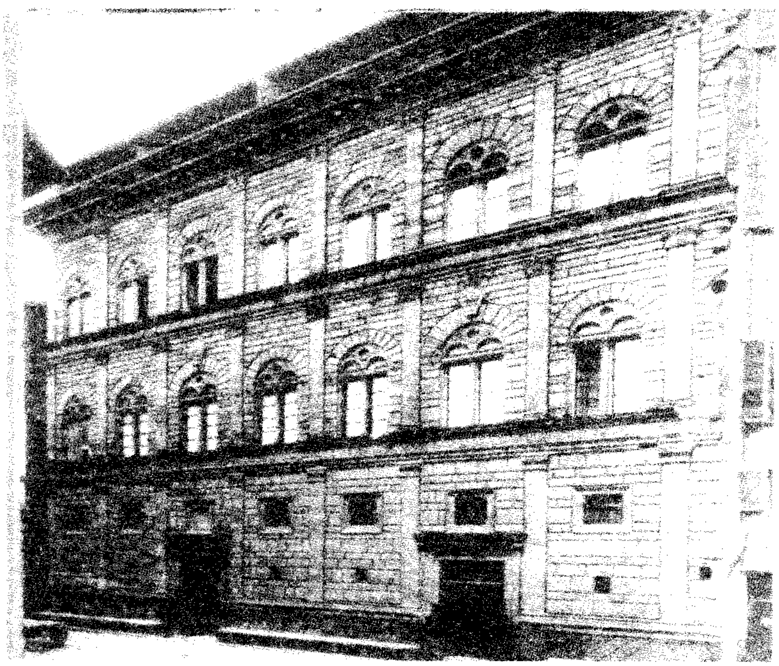


كاتدرائية نوتردام أمينز بدأ العمل بها ١٢٢٠ من مخطط روبرت دى لوزاركس
أبراج من ١٢٨٨ انتهى بناء البرج الجنوبى ١٣٦٦
استمر البرج الشمالى خلال القرن الخامس عشر



كاتدرائية نوتردام أمينز واجهة الكاتدرائية. مخطط للكاتدرائية. داخلى للكنيسة إلى اليسار من صفحة ٧٩ رسم تخطيطى لنظام البناء القوطى الذى يعتمد على كاتدرائية أمينز

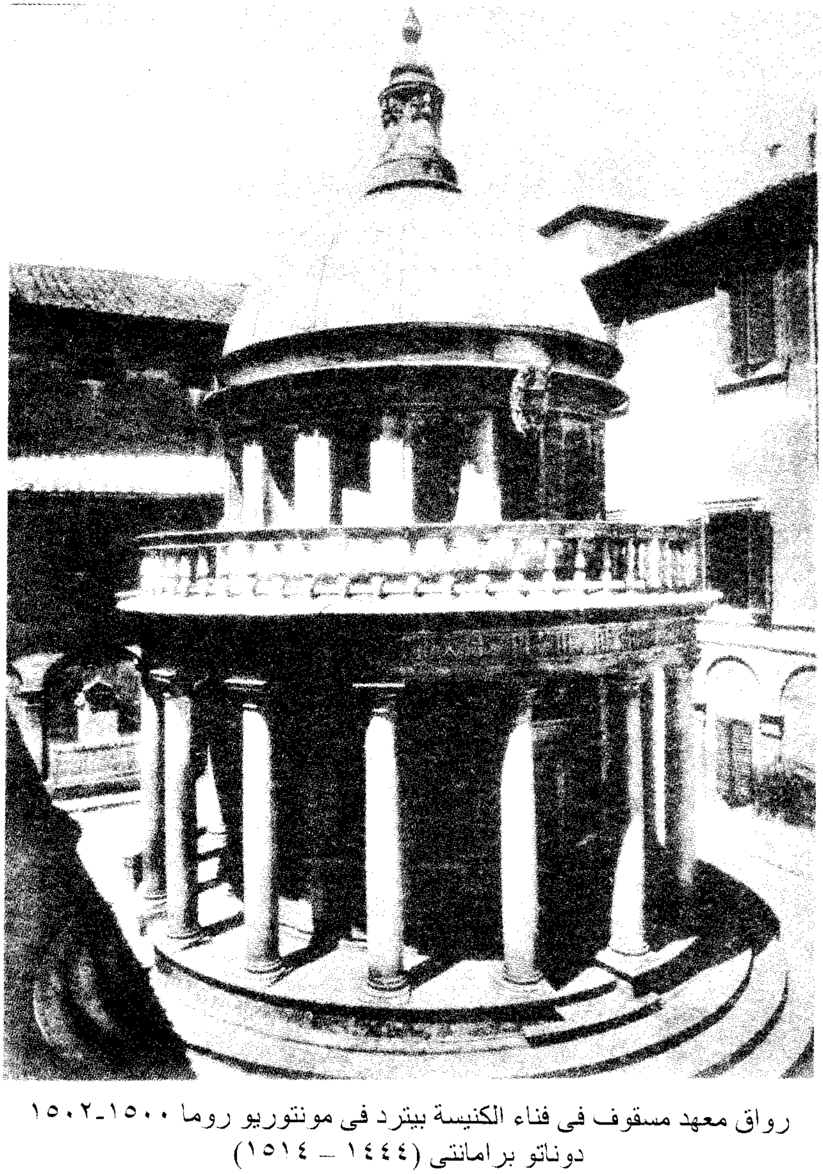




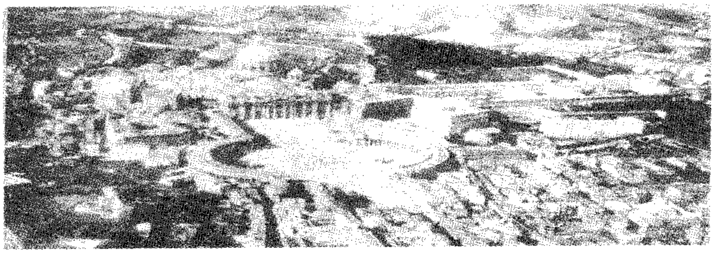
الدومو – سان ماريا ديلفيور فلورنسا بدأ العمل بها ١٢٩٦ بناها أرنولفو دا كامبيو. استمر العمل بها ١٣٥٧ وأكمل بنائها تالينتى بدأ جيوتو ١٣٣٤ كامبائيل القبة بناها برينوليتشى (١٤٢٠ – ١٤٣٤)

الواجهة ١٨٨٨

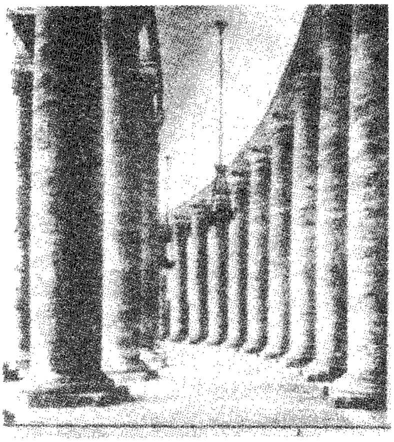
قصر روتشيلى فلورنسه ١٤٤٦ – ١٤٥١ بناه ليون باتيستا ألبرتى (١٤٠٤ – ١٤٧٢)

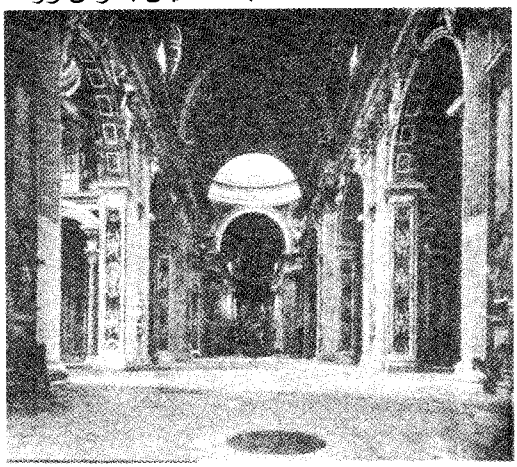


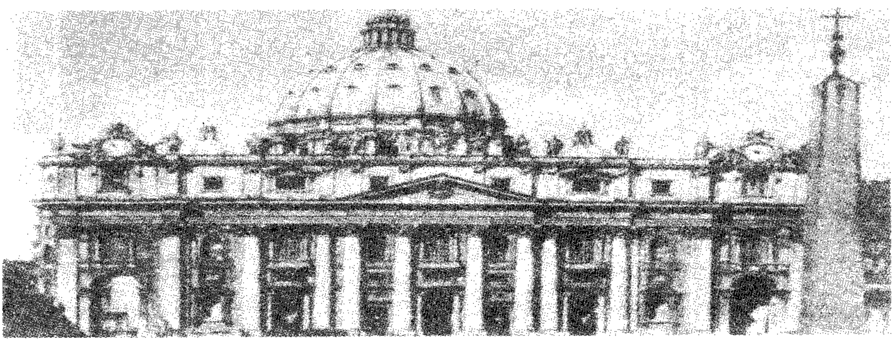
رواق معهد مسقوف فى فناء الكنيسة بيترد فى مونتوريو روما ١٥٠٠-١٥٠٢
دوناتو برامانتى (١٤٤٤ – ١٥١٤)



كنيسة القديس بطرس روما كما نراها من الجو

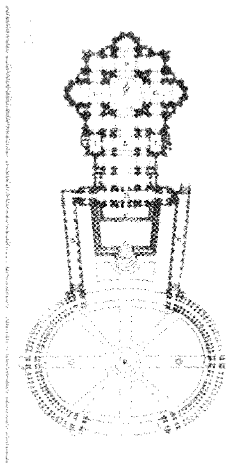


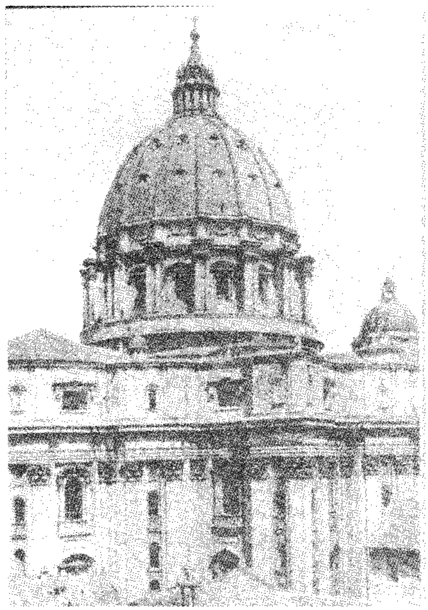


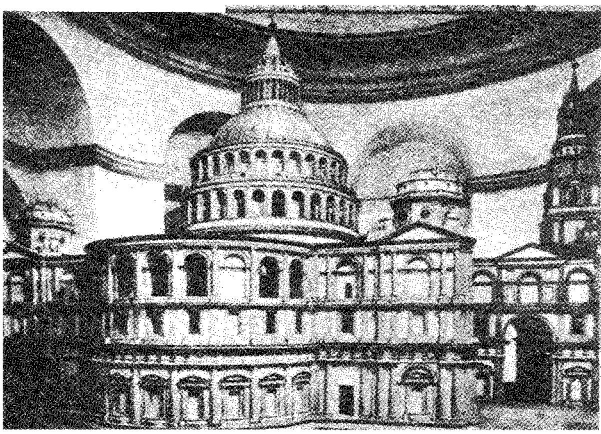


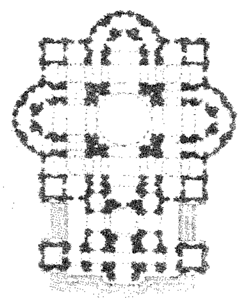
صف أعمدة برنينى منظر داخلى

أسفل. واجهة من عمل مادير نا المعماريين برامانتى وبيروزى (١٥٠٦ ـ ١٥١٤)
رافائيل (١٥١٤ ـ ١٥٢٠)
أنطونيو داسان جالى و الأصغر (١٥٢٠ ـ ١٥٤٦) ميكيل أنجلو (١٥٤٧ ـ ١٥٦٤)
فيجينولا (١٥٦٤ ـ ١٥٧٣) جياكو ديلابورتا (١٥٧٣ ـ ١٦٠٣)
كاربو مادير نا (١٦٠٣ ـ ١٦٢٦) برنينى (١٥٥٦ ـ ١٥٦٧)



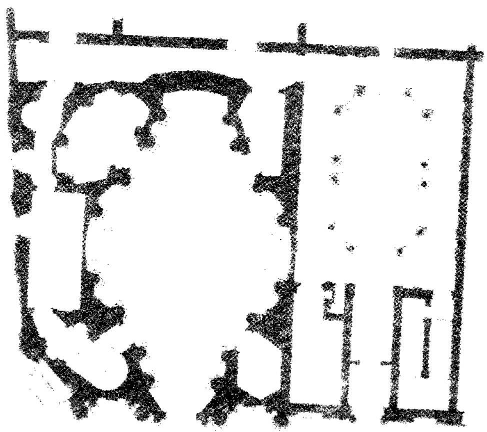




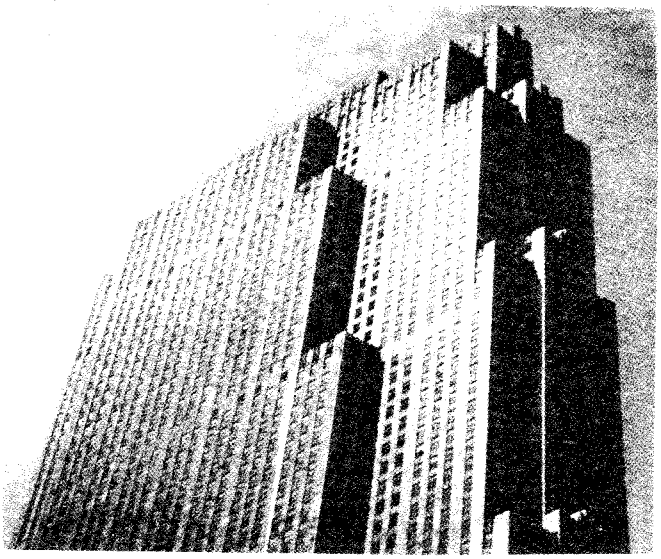


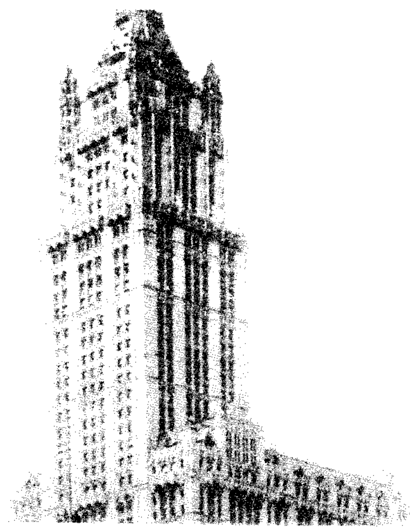
أعلى يسارًا تخطيط الكنيسة الحالية والرواق المقنطر المستوى (الساق)
القبة والجزء البارز من عمل ميكيل أنجلو أكملها ديلابورتا وفونتانا
أسفل يسارًا نموذج لعمل سان جالى و متحف بيتريانو روما
أسفل يمين تخطيط من عمل سان جاليو



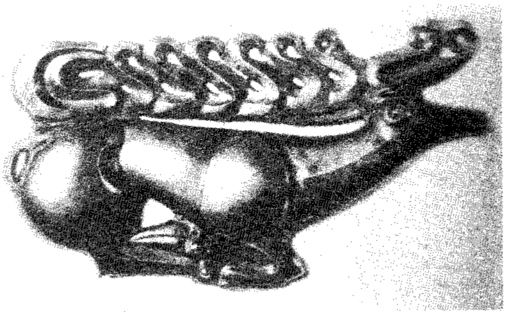


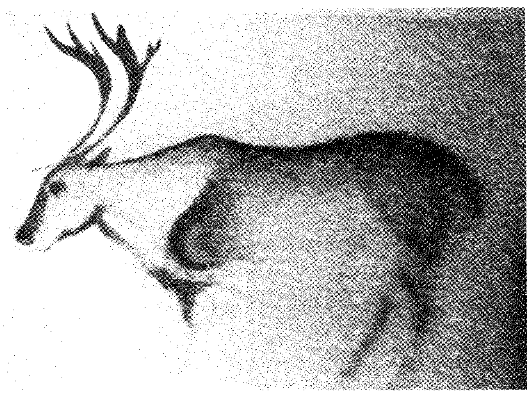
كارول إلى – كواترو مونتان روما مبنى (١٦٣٦ – ١٦٤٠)
واجهة ١٦٦٢ – ١٦٦٧ من عمل فرانشيسكو يورومينى (١٥٩٩ – ١٦٦٧)
رسم تخطيطى لسان كارلو ٠

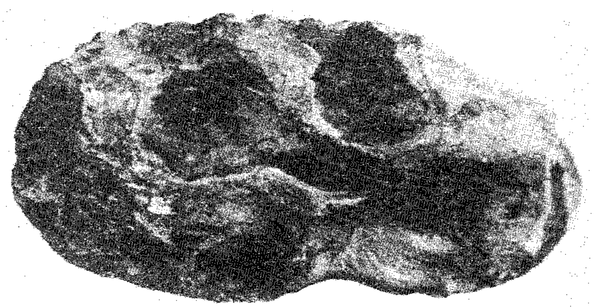




أعلى مبنى R C A مركز روكفلر. نيويورك حجر رملى من أنديانا. اكتمل عام ١٩٣٣
المعماريون رينهارد وهوفميستر، كوربين، هاريسون، ماك موراى، هود ونويلهوكى.
يسارًا مبنى وولرث ١٩١٠ – ١٩١٣
طين نضيج (تيراكوتا) وقاعدة من الجرانيت المعمارى – جيلبرت

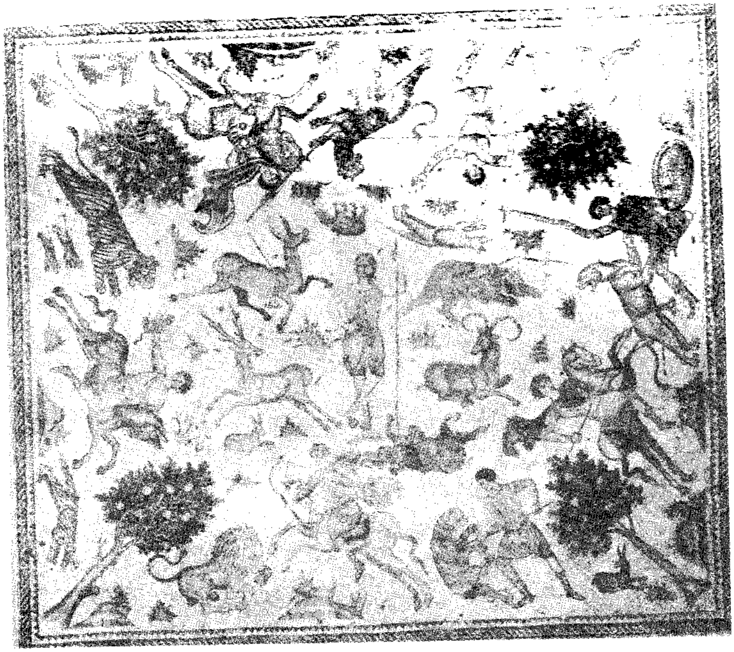






أعلى أيل هاجع زخرفة بارزة من الذهب، القرن السابع والثامن قبل الميلاد عثر عليه فى قبر سكيذى منطقة كوبان – روسيا. متحف لينن جراد.

الوسط حيوان رنه حائط ملون – العصر المادلينى العصر الحجرى القديم الأعلى كهف فونت دى موم – دوردون – فرنسا تأسس يدويًا من الظران العصر الحجرى القديم الأدنى من محجر من ما قبل التاريخ فى سان أنول بالقرب من أمينز. المتحف الأمريكى للتاريخ الطبيعى – نيويورك .

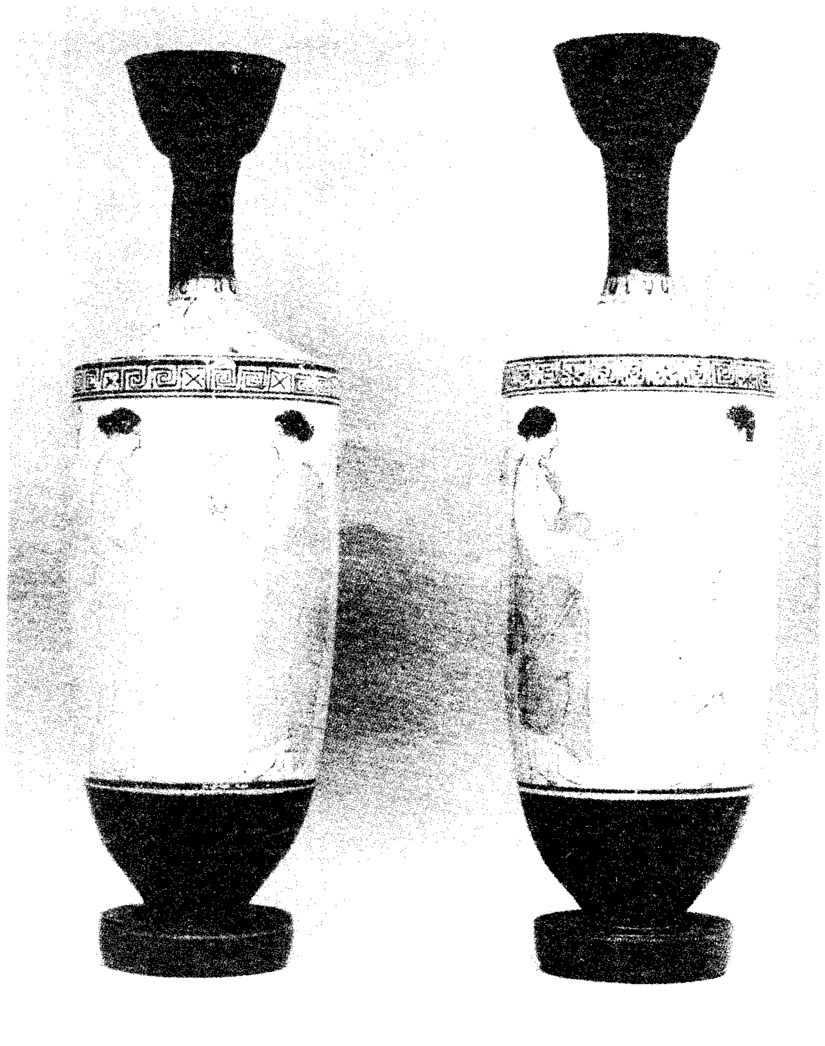




منظر جيد من الفسيفساء أو الموزاييك من طريق معبد عثر عليها فى منزل ريفى فى أنتيوخ ودمره زلزال ٥٢٦٠ ميلادية متحف ورشستر للفن.

يسارًا أجورا آلهة الأسواق جزء من موزييك أو لوحة فسيفساء عثر عليها فى أنتيوخ القرن الخامس الميلادى

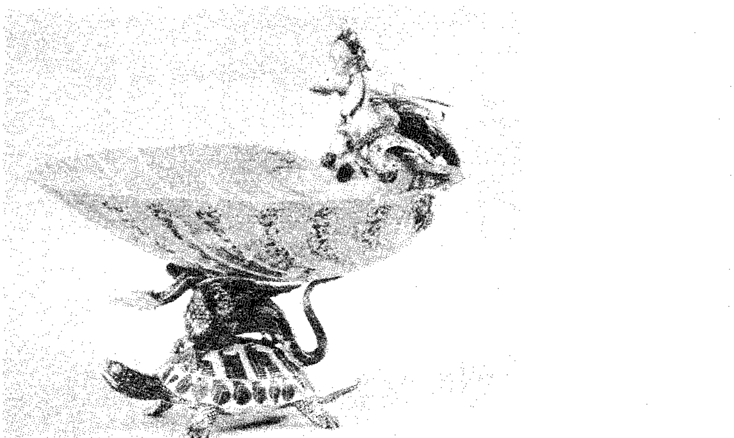
متحف ورشستر للفن.

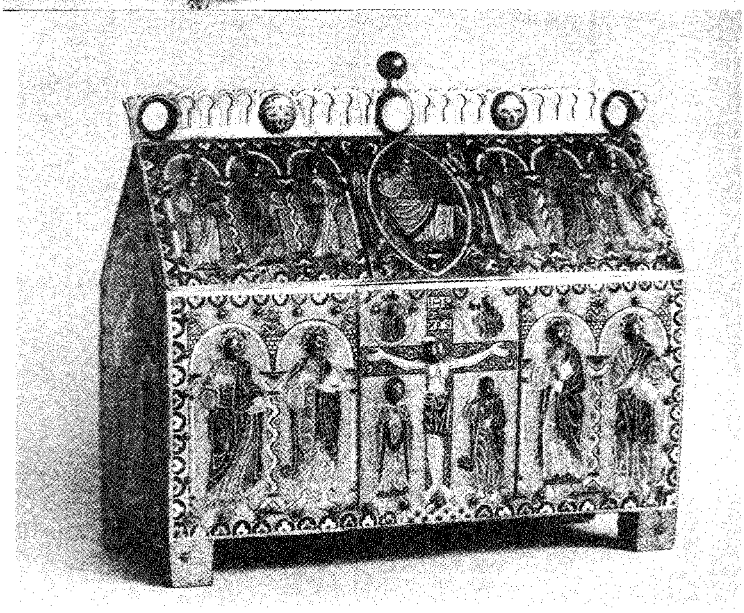


فاز من الخزف الإغريقى الأبيض حوالى ٤٥٠ – ٤٤٠ ق. م من عمل الرسام إخيليس الذى يعتقد أنه أتى من أريتريا. الفازة الأولى تظهر عليها صورة سيدتين تقوم إحداهما بربط ردائها التقليدى بينما تمسك الأخرى بوعاء من المرمر. الفازة الثانية على صورة رجل يقدم التحية لسيدة.

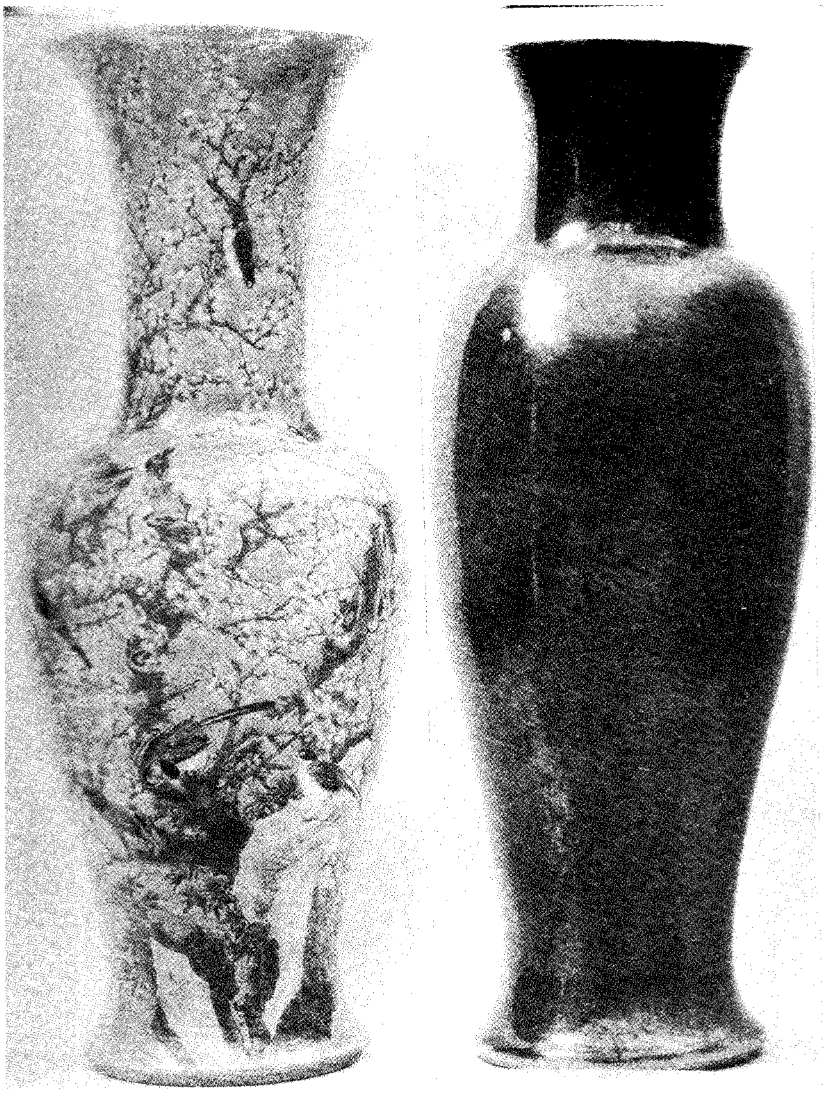


أمقورا فازة اثينية عليها أشكال بشرية باللون الأحمر. حوالى ٤٤٠ قبل الميلاد
تمثل محارب يودع أسرته رسمها الفنان اللانيكون
متحف المتروبوليتان. نيويورك

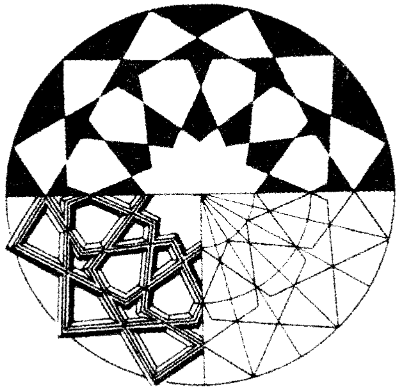




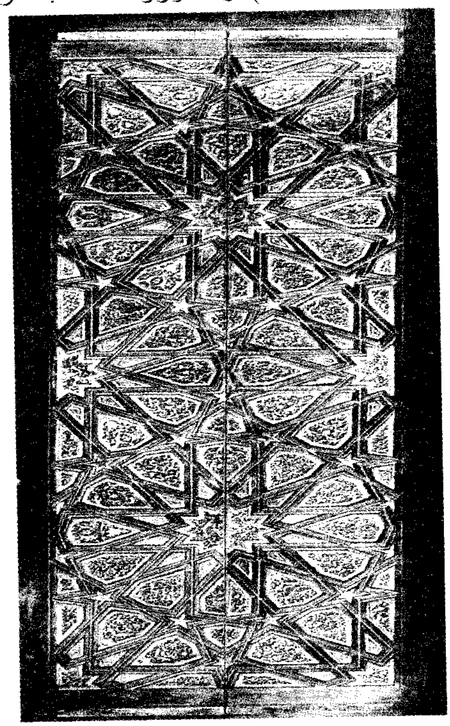
أعلى : كأس روسيجليوس. ذهب ومينا ومجوهرات من عمل بينفنتى سيبيثى
(١٥٠٠ – ١٥٧٠) مجموعة التمان. متحف المتروبوليتان للفن – نيويورك
أسفل : دعاء حفظ الذخائر الدينية مينا ونحاس مطلى حوالى ١٢٠٠ ليموجيس – فرنسا
مجموعة مورجان .
متحف المتروبوليتان للفنون – نيويورك



يسارًا : فازة وزخارف نباتية خضراء من البورسالين الصيني عصر كانج هسى (١٦٦٢ ـ ١٧٢٢)
مجموعة النحاس ـ متحف المتروبوليتان ـ نيويورك
يمينا: فازة دم الثور على شكل الدرابزين من البورسالين عصر كانج هسى (١٦٦٢ ـ ١٧٧٢)
مجموعة التمان متحف المتروبوليتان للفنون ـ نيويورك



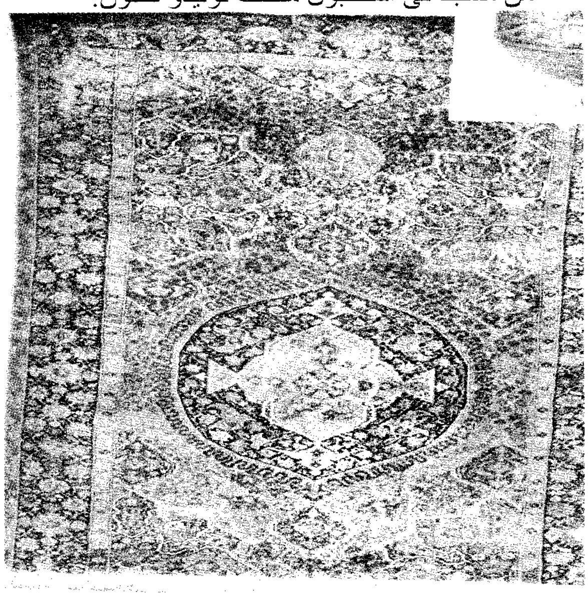
صيغة أو الطريقة الإسلامية لرسم العناصر النجمية (من الطريقة التقليدية لنماذج من التصميم أ. هـ كريستى الطبعة الثانية) أوكستوزر ١٩٢٩ بتصريح من الناشرين .



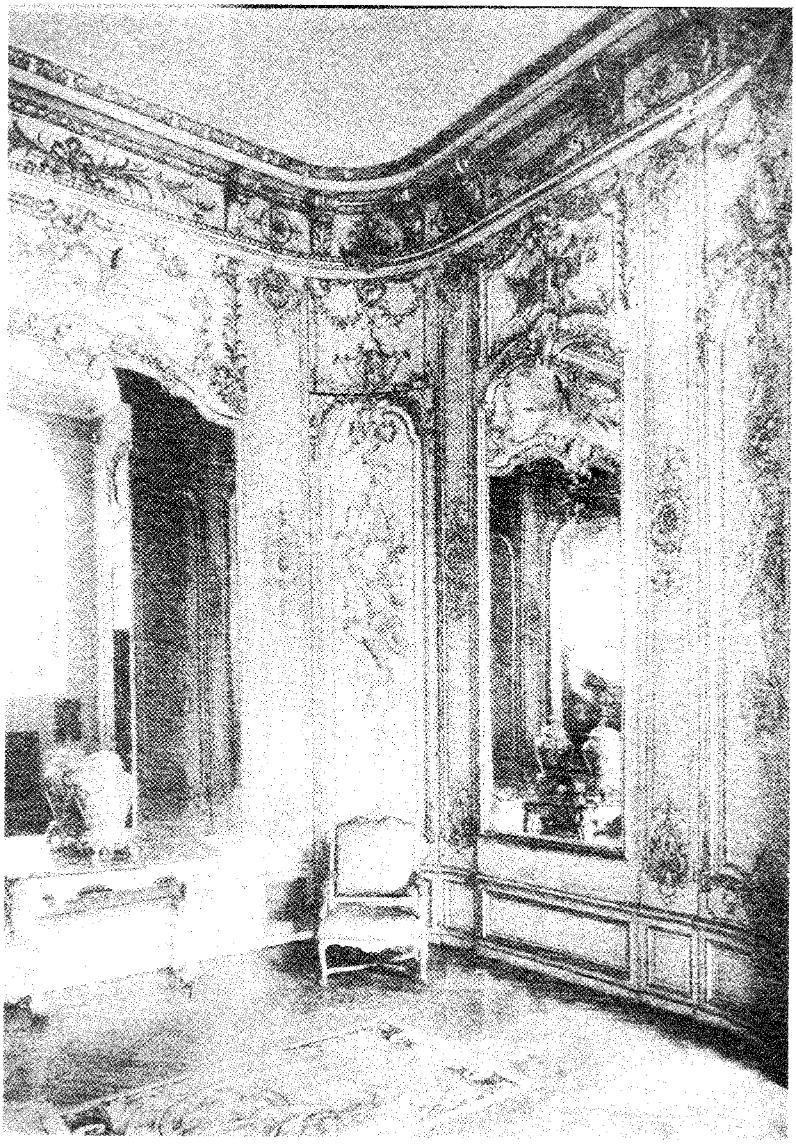
باب من الخشب المطعم بألواح من العاج. مصر العربية القرنين ١٣،١٤ متحف المتروبوليتان للفنون – نيويورك



مشكاة من الخزف بلون العنبر مموه بالمينا فى ألوان الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر مع لمسات من الأبيض والذهبى. صنعت فى دمشق أوائل القرن الرابع عشر وهى مأخوذة من مسجد فى اسطنبول متحف توليدو للفنون.

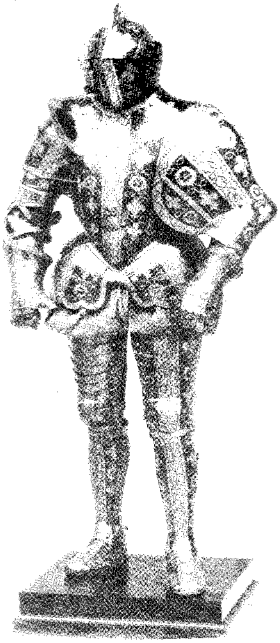


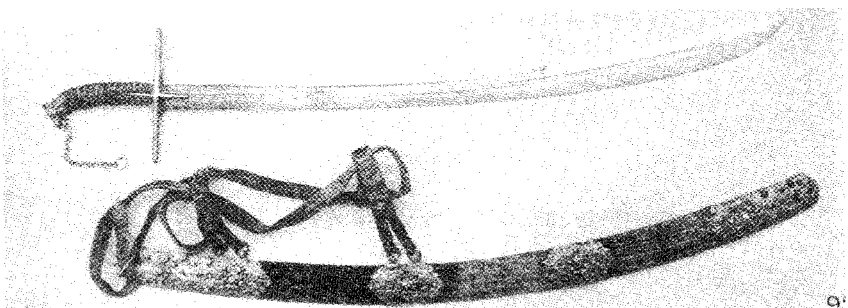
أسفل بساط ذو صرة أشبه بالميدالية صنع فى أوشاك آسيا الصغرى القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر. بزخارف على هيئة لفائف ذات أطر مقسمة إلى أجزاء حمراء وزرقاء وصفراء متحف المتروبوليتان نيويورك



ص٩٤ جزء من حجرة من عصر الباروك. أعمال خشبية تعود إلى أوائل عصر لويس الرابع عشر (١٧٢٠ – ١٧٢٥) خلفية متوازية ورخارف مذهبة كونصول ومرايا حوالى ١٧٠٠ فازة أبيض فى أزرق من عصر كانج هسى (١٦٦٢ – ١٧٢٢)
مجموعة مورجان • متحف المتروبوليتان – نيويورك

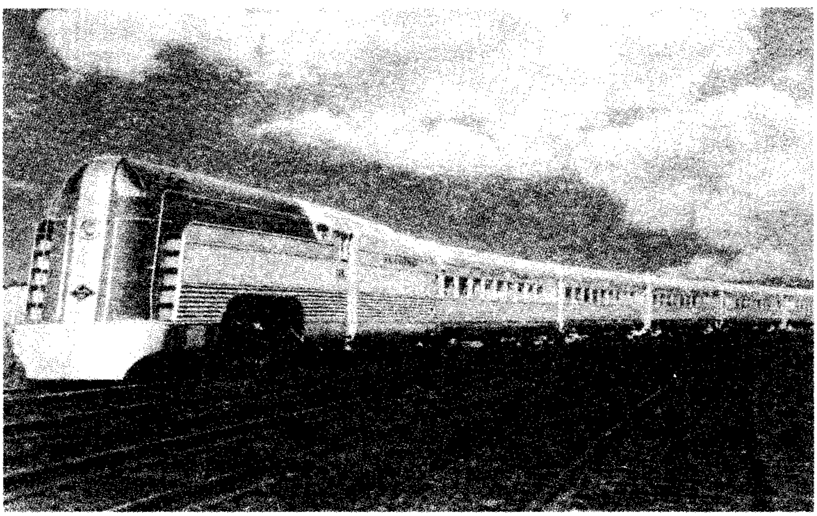






درع جورج كليفورد. (لأيرل الثالث لكامبيرلاند (١٥٥٨ ــ ١٦٠٥) الدروع الملكية فى جرينتش ١٥٩٠ مجموعة ماكاى متحف المتروبوليتان للفنون. نيويورك
لوحة زيت على كانفاه تمثل الكونت فورنتيه سارلوفيز القائد العسكرى (١٧٧٣ ــ ١٨٢٧) عمل الفنان أنطوان جان جروس (١٧٧١ ــ ١٧٣٥) متحف اللوفر ــ باريس
سيف كارابيك القرن السابع عشر بولندى. مجموعة باشفورج دين. متحف المتروبوليتان للفن ــ نيويورك





أعلى طائرة من نوع Douglas DC – 3 تسمى النائم فى السماء sky sleeper وهى ضمن خط عبر القارة وهى تطير فوق س بولمدر
خط قطارات وقطار صنعه إدوارد جى شركة باد للتصنيع

المؤلف فى سطور

فيليب ماكماهون

١٨٩٠ ـ ١٩٤٧ فيليب عاموس نيلسون ماكماهون.

- ولد فى أوهايو فى الرابع عشر من أغسطس ١٨٩٠، درس فى هارفارد ـ مرحلته الجامعية فى الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩١٣، وحصل على درجته الجامعية فى عام ١٩١٤ بامتياز.
- حصل على جائزة دانتى عام ١٩١٤ ـ ١٩١٥.
- حصل على درجة الدكتوراه فى الأدب المقارن عام ١٩١٦.

المترجم فى سطور

أسامة الجوهرى

- ليسانس آداب إنجليزى – كلية اللغات والترجمة ١٩٨٣
- مترجم بهيئة الاستعلامات (التيكرز) سابقًا
- مترجم مرافق للوفود الإعلامية الإفريقية بالقاهرة سابقًا
- مترجم فى الأكاديمية البحرية؛ حيث ترجم عدة كتب فى مجال الغوص والتصوير تحت الماء، منها:

١ – الكتب العلمية والنشرات المترجمة.

٢ – ثلاث كتب فى التصوير تحت الماء

٣ – فيزياء الغطس

٤ – الإسعافات الأولية للغواصين

٥ – صيانة أجهزة الغطس

٦ – كورسات غطس خاصة (بوفيراند فورك – إيرلندا) فى اللحام وحماية المنشآت البحرية فى التسعينيات.

- **كتب ثقافية:**

– الفن الإفريقى – طبعة أولى ٢٠٠٣ – دار هلا للنشر، طبعة ثانية ٢٠٠٥ – مكتبة الأسرة

– الآثار العراقية ٢٠٠٦ دار هلا للنشر

– إسرائيل – لبنان – حزب الله ٢٠٠٧

– الإمبراطوريات والدول الصينية القديمة ٢٠٠٨

- **كتب تحت الطبع:**

- الحضارة والفن العراقى القديم.
- حضارة الأمريكتين قبل الكولومبية.
- الحضارة الصينية القديمة.
- الحضارة العربية قبل الإسلام.

ترجمات لم تطبع:

تاريخ الأديان فى الشرق والغرب – دار الكلمة.

تاريخ الفن الغربى – دار هلا للنشر.

أستطاع فيليب ماكماهون من خلال هذا الكتاب أن يقدم للمتلقى أفكاراً وآراء وتحليلات شتى تشمل وجهات نظر فنيه متعددة، أوردها فى أسلوب فلسفى سلس عرّفنا من خلاله بمختلف فروع الفن التشكيلى موضحاً أساليبها، ووسائل تنفيذها، ومعايير جمالها.

كما تمكن المؤلف بأسلوبٍ ممتعٍ من تقديم دراسةٍ متكاملة عن الفن التشكيلى بكل أقسامه فى إطار متميز، بحيث لا يمكننا اعتبار مصنفه هذا مؤلفاً فى تاريخ الفن، كما لايجدر بنا تصنيفه كبحثٍ فى فلسفة الفنون، وذلك لأنه كتاب شامل يجمع بين التاريخ والفلسفة والتحليل الفنى وطرائق التنفيذ التى تعرض لها الفنان قديماً وحديثاً، وهو بذلك يفتح أمام القارئ العادى – وكذا المتخصصين – آفاقاً رحبة من التذوق والنقد الفنى.

والمؤلف – من خلال مصنفه – يسعى لأن يتعرف أكبر عدد من الناس على هبة الفن، وألا يبقى ذلك مقصوراً على عدد محدود من المشتغلين به، وهو يورد ذلك صراحة عندما يقرر أهمية أن يكون عدد المستمتعين بالفن أكثر من عدد المنتجين له، ومن خلال هذا المنطلق يعمد النص إلى تسهيل عملية استمتاع المتلقى بالعمل الفنى، وذلك عبر مناقشته بأسلوبٍ منهجى من خلال مستوياتٍ ثلاثة: الإحساس، والتقنية، والشكل.

ويتعرض الكتاب فى فصله الثانى لتجربة الإحساس، وهى لا شك تجربة شديدة الارتباط بالعمل الفنى سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التذوق، ويناقش علاقتهما بالحواس المختلفة، وما لها من تأثيرات عصبية.

ثم ينتقل إلى دراسة اللون، وتصنيفه من حيث الجلاء والتدرج والكثافة، ومعناه فى العمل الفنى وعلاقته الوثيقة بحاسة الإبصار، إضافة إلى علاقته الوثيقة بالضوء، وهو يقدم تلك الدراسة من خلال تدريباتٍ لونيةٍ للقارئ تزيد من مشاركته وتفاعله مع النص.

ويناقش المؤلف – ضمن تعرضه لتجربة الإحساس – حاسة اللمس وحاسة الإبصار وعلاقتها بالكتلة والفراغ والمنظور، بالإضافة إلى قيمة الاتزان فى العمل الفنى.

تصميم الغلاف: محمد إبراهيم
صورة الغلاف لوحات فنية لعدة فنانين